# Socrates and St. John the Apostle

## The interchangeable similarity of their portraits

Jadranka Prolović*

Universität Wien

UDC 75.057:730].041.5
7.032/.033].01
DOI 10.2298/ZOG1135001P
Оригиналан научни рад

*This article discusses depictions of the evangelist and apostle John and the similarity of his portrait to that of Socrates as known from antique monuments. Although not directly connected, certain parallels can also be found in their vitas.*

*Keywords: Socrates, philosopher, John, evangelist, antiquity, Byzantium, portrait, monumental painting, miniature painting, sculpture.*

It is sufficiently well known that Byzantine art is characterized by continuous confrontation with its antique inheritance, which is at times more and at times less present.[1] Byzantine art represents a continuation of antique art even though it contains new themes. In the early Byzantine period, artists had the same problems to solve as the masters of late antiquity, so their dependence on classical art was natural. In secular art there is no noticeable distinction between antique and early Christian representations, as the depiction of the princess Anicia Juliana between the personifications of generosity (*megalopsychia*) and intelligence (*sophrosyne*) in the famous medical work of Dioskorides in Vienna (*Cod. vindob. med. gr. 1*) shows.[2] Classical elements made their way into sacred art as well; the classical heritage became christianized, but it continued in a more or less unchanged form. Often the classical spirit with its typical lofty expression was shown in Byzantine images. In developing Byzantine iconography, artists adopted finished solutions from antique art and modified them for Christian subject matter. The difference can be seen in that Byzantine art preferred the medium of painting whereby, as is already known, sculpture played an important role in antiquity. But this was not an obstacle for Christian painters, as they created ideas also from works of sculpture. In nearly every Byzantine work of art models from antiquity can be recognized. Prominent examples are the depiction of the First Bath of Christ and the Bath of the Virgin in the nativity scene, which is composed in accordance with the antique model of the Baths of Dionysus and Achilles.[3] One could compare the conversing shepherds in the scene of Birth of Christ with antique orators.[4] In the Baptism of Christ, not only the antique personifications of the river Jordan and of the sea, but also the poses of Christ and of John Prodromos are borrowed from antiquity.[5] It is well known that the depictions of numerous other personifications found in Byzantine art were directly taken from antiquity; here it is worth mentioning the impressive illustrations in the Paris Psalter (Bibliothèque Nationale de France, *Ms. gr. 139*) or, in general, those accompanying images of the evangelists or nativity scenes in Christian art.[6]

* Jadranka Prolović (jadranka.prolovic@univie.ac.at).

[1] On the classical inheritance in Byzantine art, v. D. V. Ajnalov, *The Hellenistic origins of Byzantine art*, ed. C. A. Mango, New Brunswick 1961; K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln–Opladen 1963; idem, *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, London 1981; idem, *Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels*, Alte und neue Kunst. Wiener kunstwissenschaftliche Blätter 3/2 (1954) 41–59.

[2] Cf. H. Hunger, O. Kresten, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, 2, Wien 1969, 37–41; H. Gerstinger*, Dioskurides. Codex Vindobonensis med. Gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Kommentarband zu der Facsimileausgabe, Graz 1970; O. Mazal, *Byzanz und das Abendland*, Wien 1981, 430 sq (Kat. N° 349), 475 sq (Kat. N° 376), Fig. 17; *Der Wiener Dioskurides. Codex medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, 1, Graz 1998, 25 sqq (O. Mazal).

[3] Cf. S. Reinach, *Répertoire de reliefs grecs et romains*, III, Paris 1912, Pl. 177/Fig. 1; K. Weitzmann, *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951, 37, 54–55; P. J. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, BZ 54 (1961) 333–337; A. Herman, *Das erste Bad des Heilands in spätantiker Kunst und Legende*, Jahrbuch für Antike und Christentum 10 (1967) 61–81, Taf. 1–5; G. Babić, *Ciklus Hristovog detinjstva u predelu s humkama na fresci u Gradcu*, Raška baština 1 (1975) 52; M. Giannoulis, *Die Moiren. Tradition und Wandel des Motivs der Schicksalsgöttinnen in der antiken und byzantinischen Kunst*, Münster 2010, 81 sqq, 97 sqq.

[4] The best example of this position is the depiction in Sopoćani (V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd 1991, Fig. 63), which can be compared to the statue of the orator Aulus Metellus of Florence found in Sanguineto (second or first century B.C., cf. D. E. Strong, *Welt der Antike*, München 1974, 137, Fig. 165).

[5] Christ can be compared with, among others, Theseus in the fresco "The Triumph of Theseus" from Pompeii (first century AD). John the Baptist bears resemblence to the rendering of Perseus in the fresco in Pompeii "Perseus saves Andromeda" (first century AD). For images of the frescoes in Pompeii, v. Strong, *Welt der Antike*, 143, Fig. 177 sq.

[6] There have been extensive publications on the Paris Psalter, cf.: H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris 1929, Pl. I–XIV; A. Grünwald, *Byzantinische Studien zur Entstehungsgeschichte des Pariser Psalters, Ms. Grec. 139*, Brünn 1929; H. Buchthal, *Codex Parisinus Graecus 139*, Hamburg 1933 (dissertation, Universität Hamburg); idem, *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, London 1938; idem, *The Exaltation of David*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37 (1974) 330–333; K. Weitzmann, *Der Paris Psalter ms. gr. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance*, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 6 (1929) 178 sqq; idem, *Geistige Grundlagen*, passim; idem, *Classical Heritage*, passim; idem, *Das klassische Erbe*, 41–59; idem, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, I–II, Wien 1996[2]; A. Cutler, *The*



*Fig. 1. Oxford, Ms. Canon gr. 110, f. 142v, St. John*




*Fig. 2. Ephesus, Museum, wall painting depicting Socrates at the Hanghaus 2*

The philosophers of antiquity played a particular role in Byzantine art. Being revered in Christian society as well, they were incorporated into the composition of Byzantine churches. The few remaining examples of antique philosophers in churches of the Byzantine era show them placed in the narthex or exonarthex of the church. There are fragments of such images in the narthex of the Savior Church in Žiča, but they are heavily damaged and no longer identifiable by name.[7] In the church Bogorodica Ljeviška in Prizren, Plato, Plutarch and Sybil are arranged in the exonarthex.[8] Famous post-Byzantine examples – such as the narthices of the church of the Nikolaos Spanou monastery on the island of Ioannina (1559/1560), the church of the Galla monastery – Lakedaimonia (1673), various chapels in the area of Ikonion, the open outer hall of the Portaitissa Chapel (1683) of the monastery Iveron on Mt. Athos, in the Bulgarian church of Arbanasi (1638), as well as several Roumanian and Russian churches – verify this placement of the philosophers.[9] In the Mt. Athos monastery Great Lavra and in the Bulgarian monastery Bačkovo, images of the great philosophers of ancient Greece are arranged in the refectory.[10] There are also

*Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984, 63–71, 200–205. In addition to the publications by Kurt Wietzmann mentioned above, v. *Virtue & Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, ed. C. Hourihane, Princeton 2000; Y. Okayama, *The Ripa Index. Personifications and their Attributes in five editions of the Iconologia*, Doornspijk 1992; Giannoulis, *Die Moiren*, 119 sqq et passim; Ch. R. Morey, *The "Byzantine Renaissance"*, Speculum 14 (1939) 139 sqq; idem, *Notes on East Christian Miniatures*, The Art Bulletin 11 (1929) 5–103; S. Radojčić, *Uloga antike u starom srpskom slikarstvu*, in: idem, *Odabrani članci i studije*, Beograd–Novi Sad 1982, 65–73, Fig. 43–47; T. Velmans, *L'héritage antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du roi Milutin (1282–1321)*, in: *Vizantijska umetnost početkom XIV veka*, Beograd 1978, 39–51, Fig. 1–25; M. Gligorijević-Maksimović, *Classical Elements in the Serbian Painting of the Fourteenth Century*, ZRVI 44 (2007) 363–370, Fig. 1–12; H. Hunger, K. Wessel, *Evangelisten*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, Stuttgart 1971, 452–507; W. Weisbach, *Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern*, Rivista di archeologia christiana 16 (1939) 101–127; M. Meyer, *The Personification of Zion in Byzantine Psalters with Marginal Illustrations: Between Eschatological Hopes and Realia*, Ars Judaica 5 (2009) 7–22.

[7] B. Živković, *Žiča. Crteži fresaka*, Beograd 1985, 11.

[8] Cf. D. Medaković, *Pretstave antičkih filozofa i sivila u živopisu Bogorodice Ljeviške*, ZRVI 6 (1960) 43–57; B. Djurić, *Plato, Plutarch and the Sibyl in the Fresco Decoration of the Episcopal Church of the Virgin Ljeviška in Prizren*, in: *Byzantine Narrative*, XIV[th] Conference of the Australian Association for Byzantine Studies, Papers in Honour of Roger Scott, ed. J. Burke et al., Melbourne 2006, 274–283.

[9] Cf. N. Bees, *Darstellungen altheidnischer Denker und Autoren in der Kirchenmalerei der Griechen*, Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher 4 (1923) 121 sqq; A. v. Premerstein, *Griechisch-heidnische Weise als Verkünder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien*, in: *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien*, Herausgegeben zur Feier des 200 jährigen Bestehens des Gebäudes, Wien 1926, 647–666; idem, *Neues zu den apokryphen Heilsprophezeiungen heidnischer Philosophen in Literatur und Kirchenkunst*, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 9 (1932) 355 sqq; N. Charalabopoulos, *Two images of Socrates in the art of the Greek east,* in: *Socrates, from antiquity to the Enlightenment*, ed. M. Trapp, Aldershot 2007, 110–118, Fig. 7.3–4; M. Garidēs, A. Paliouras, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ioannina 1993, 212 sq, Fig. 361; I. Dujčev, *Klassisches Altertum im mittelalterlichen Bulgarien*, in: *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa*, Eine Sammlung von Materialien besorgt von J. Irmscher, Berlin 1962, 343 sqq; idem, *Die Begleitinschriften der Abbildungen heidnischer Denker und Schriftsteller in Bačkovo und Arbanasi*, JÖB 16 (1967) 203 sqq; L. Prashkov, *Tsŭrkvata «Rozhdestvo Khristovo» v Arbanasi*, Sofiia 1979, 99–100, 102; H. Vachev, *Hramŭt «Rozhdestvo Hristovo» v Arbanasi*, Varna 2008, 15–16.

[10] The depictions of the philosophers in the refectory of the Lavra Monastery are from the year 1512, whereas those in Bačkovo are dated to 1648, cf. Bees, *Darstellungen*, 123 sq; A. v. Premerstein, *Neues zu den*



*Fig. 3. Athens, National library, Ms. 76, f. 294v, St. John*

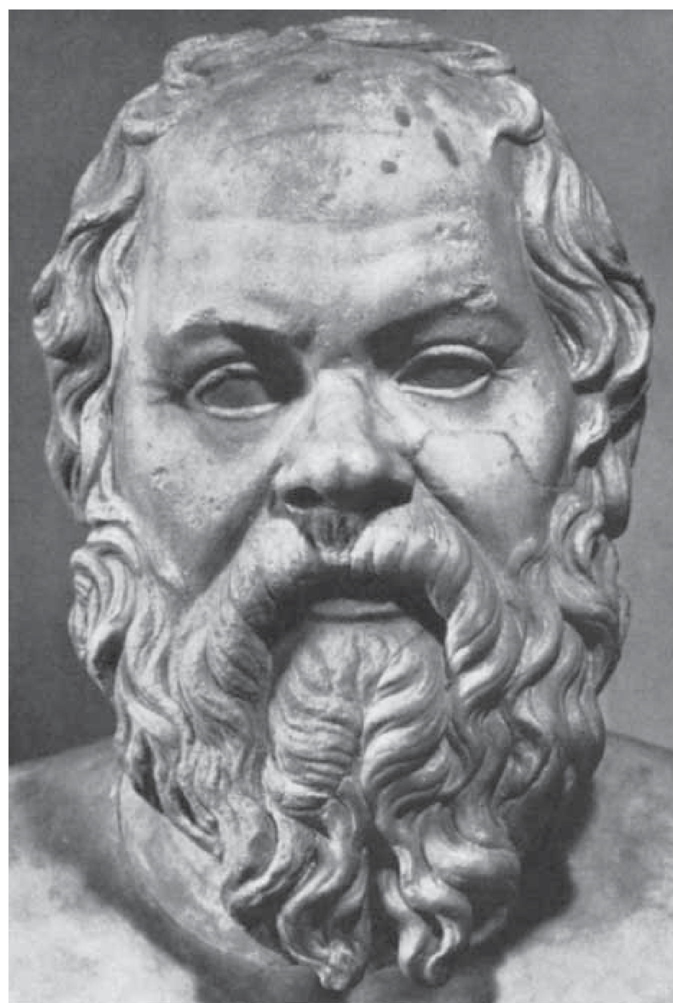


*Fig. 4. Rome, Museo Capitolino, bust of Socrates from the Cesi Collection*

examples of Christian scenes in which their busts appear on the facades of the painted architectural structures. Such an image of Socrates accompanies a scene of the Healing of the Lame Man in the church of Ljubostinja.[11] But even more crucial was the influence of antique depictions of philosophers on the iconography of individual figures in Christian history and especially of the Christian philosophers, which served as sources for the rendering of the prophets of the Old Testament, apostles and evangelists.

Scholarly research has often pointed out that antique depictions of philosophers influenced the iconography of the evangelists.[12] In Byzantine art the evangelists are usually shown as busts (normally surrounded by a tondeau) or are more often shown as full figures standing or sitting. For each of these forms, the artists relied on antique models; often they copied author or dedicatory images.[13] The figures and the poses of the evangelists are so convincingly similar to those of antique philosophers, sophists, rhetoricians and poets, that one can conclude that antique statues and paint-



*Fig. 5. Statue of Socrates, after: F. A. Gori, Statuae antiquae ..., Firenze 1734, Pl. 31 (drawing by Preisler)*

---

*apokryphen Heilsprophezeiungen*, 359; Dujčev, *Klassisches Altertum*, 355 sq; idem, *Die Begleitinschriften*, 203 sqq; idem, *Nouvelles données sur les peintures des philosophes et des écrivains païens à Bačkovo*, Revue des études sud-est européennes 9 (1971) 391–395.

[11] Cf. S. Djurić, *Predstava Sokrata u Ljubostinji*, ZLUMS 13 (1977) 199–203, Fig. 1.

[12] Cf. A. M. Friend, Jr., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, I*, Art Studies 5 (1927) 115–147; idem, *op. cit., II,* Art Studies 7 (1929) 3–29; Weitzmann, *Geistige Grundlagen*, passim; idem, *Classical Heritage*, passim; idem, *Das klassische Erbe*, 41–59; Weisbach, *Die Darstellung*, 101–127; J. Prolović, *Die Miniaturen des sogenannten Dovolja-Tetraevangeliars (Belgrad, NBS, Rs. 638)*, JÖB 45 (1995) 283 sqq.

[13] Hunger, Wessel, *Evangelisten*, 452 sqq.



*Fig. 6. Princeton, Ms. Garrett 2, f. 267v, St. John*

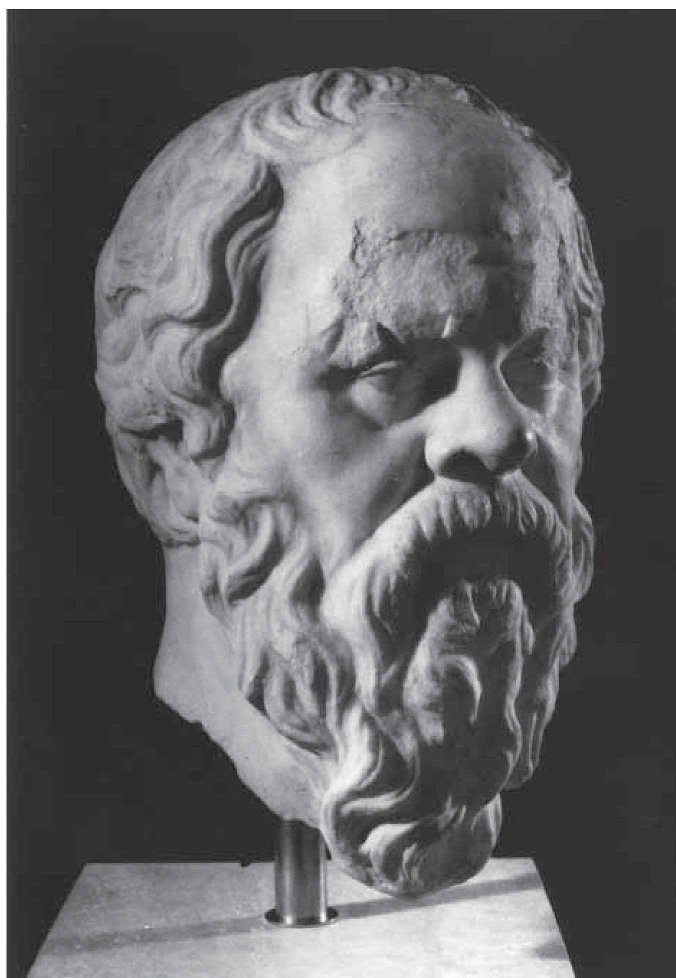


*Fig. 7. London, British Museum, Socrates*



*Fig. 8. Lesnovo, church of the St. archangel Michael, St. John*

ing were copied directly. Not only the figures, but also the background with painted architecture (when depicted) and painted furniture were taken from antiquity. Yet the personal facial features of the evangelists show something different: they are created according to a set iconography, and despite some variation from image to image, the main characteristics remain unchanged. It can be assumed that this iconography of the evangelists does not refer to historical portraits as the first images appeared posthumously, but rather the standardized appearance of these Christian authors created in cooperation with the Church. It is unclear exactly when this iconographic formula was designed as early Christian examples no longer exist. The process of the development of the iconography may have been completed already by the time of Iconoclasm since a standardized iconography can be observed right after this phase in Byzantine history. This circumstance begs the question of which criteria were used for the standardization of this iconography since an exact physical description of the evangelists' person is not known. A further question is whether the facial features of the antique philosophers, sophists, rhetoricians, and poets influenced the development of this iconography as they did the figures. At this point, one must emphasize that the Church paid close attention that the evangelists received authentic portraits in order to avoid any chance of confusion with other figures. But with relative certainty, in practice, at least some of the facial features of a famous person of antiquity were assumed for the depictions of the evangelists. This process seems to have been taken the furthest by some artists in the depiction of the evangelist John.

John the apostle and evangelist is considered the greatest church authority, and the Orthodox church celebrates his feast day on May 8. According to Christian tradition, John is the favorite disciple of Jesus, the main author of the Gospel of John, author of the Epistles of John and author of the Book



*Fig. 9. Peć, church of the Virgin, St. John with Prochoros*



*Fig. 10. Paris, Louvre, Sarcophagus Relief, Socrates with Muse*

of Revelation of Saint John. Evidence from the synoptic Gospels identifies the apostle John as the younger brother of the apostle James the Elder (Mark 1:19–20); both – together with their father Zebedee – were called by Jesus from their job as fishermen. In the synoptic Gospels they, together with Peter, are described as having a particularly close relationship to Jesus (Mark 9:2; 14:33). At his death, Jesus entrusted his mother to John, whom he accompanied until her death. According to the Book of Acts and the apostle Paul, John continued to play a central role and was recognized as one of the three "pillars" of the young church or the Jerusalem congregation.

Further evidence on the life of the evangelist can be found in the writings of the first centuries of the Church. The earliest reports are in the texts of the bishop Irenaeus of Lyon (ca. 135–202), who is cited by the church historian Eusebios of Caesarea (ca. 260–337). In his youth, Irenaeus was a student of Polycarp of Smyrna (69–155), who himself was a student of the apostle John. A vita of saint John that complements the earliest sources was composed by a certain Prochoros only around 500 and probably in Ephesus.[14] In all of these sources, John continued to operate long after the death of Jesus. The official church tradition states that after having left Palestine John preached the Gospels in Asia Minor and eventually settled in Ephesus. Under the emperor Domitian (81–96) he was banned to the island of Patmos, where according to legend he received the Book of Revelation. After the death of Domitian, he is said to have returned to Ephesus where he wrote down his Gospel. In this tradition, John died in Ephesus during the third year of the reign of emperor Trajan, which can be dated to 100/101. Drawing on Irenaeus, Eusebios also reports of John's death in Ephesus during the time of emperor Trajan,[15] and referencing a letter from bishop Polykrates to pope Victor I, he reports that John was also buried in Ephesus.[16] According to tradition his disciples included the bishops Polycarp of Smyrna, Ignatius of Antioch, Papias of Heirapolis, Bukolos of Smyrna and, according to the vita from ca. 500, also Prochoros.[17]

This traditional conception of the life and work of the apostle John is heavily contested in critical historical research. This controversy, which in scientific research on the Gospel according to John has been called the "johanneische Frage" ("Johannine question"),[18] differentiates between two Johns, John the apostle and John the Evangelist. Additionally, a third John is viewed as the author of the Book of Revelation, while the author of the second and third Epistles of John is identified as yet a fourth person. Only the name John connects them. This scientific assessment reinforces to a certain extent an alternative tradition from the Gospel of Mark (Mark 10:35–41), in which the apostle John and his brother James suffer an early death as martyrs. Accordingly, the death of John must be dated before 70, the date of the composition of the Gospel of Mark.[19] Like the synoptic Gospels, the Gospel of John was originally anonymous. The title "Gospel according to John" was added only in the second century (first recorded at the turn of the third century) as the result of a long identification process interested in the

---

[14] Th. Zahn, *Acta Joannis*, Erlangen 1880, passim.

[15] *Eusebiou Ekklēsiastikēs istorias*, III, 23,3 (*Eusebius von Caesarea. Kirchengeschichte*, ed. H. Kraft, München 1984², 170; *Eusèbe de Césarée. Histoire ecclésiastique*, ed. G. Bardy, *I: Livres I–IV*, Paris 1952, 126).

[16] *Eusebiou Ekklēsiastikēs istorias*, III 31,3–4 (*Eusebius von Caesarea. Kirchengeschichte*, ed. H. Kraft, 181; *Eusèbe de Césarée*. *Histoire*, ed. G. Bardy, I, 141–142).

[17] On John and his work, v. J. Hemleben, *Johannes der Evangelist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1972, passim; M. Lechner, *Johannes der Evangelist (der Theologe)*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, 108–130; C. Schneider, *Geistesgeschichte der christlichen Antike*, München 1970, 87–102; idem, *Geistesgeschichte des antiken Christentums*, München 1965, 135–156; Zahn, *Acta Joannis*, LVIII, LX, 154.

[18] M. Hengel (mit einem Beitrag zur Apokalypse von J. Frey), *Die johanneische Frage. Ein Lösungsversuch*, Tübingen 1993; M. Theobald, *Herrenworte im Johannesevangelium*, Freiburg–New York 2002; K. Wengst, *Bedrängte Gemeinde und verherrlichter Christus. Ein Versuch über das Johannesevangelium*, München 1992⁴; U. Wilckens, *Der Sohn Gottes und seine Gemeinde. Studien zur Theologie der johanneischen Schriften*, Göttingen 2003; J. Zumstein, *Kreative Erinnerung. Relecture und Auslegung im Johannesevangelium*, Zürich 2004²; *Johannesevangelium – Mitte oder Rand das Kanons? Neue Standortbestimmungen*, ed. Th. Söding, Freiburg – Basel – Wien 2003; Th. Söding, *Die Entstehungsverhältnisse des Johannesevangeliums* = http://www.ruhr-uni-bochum.de/imperia/md/content/nt/nt/dasjohannesevangelium/entstehung.pdf .

[19] L. Oberlinner, *Johannes (Apostel)*, in: *Neues Bibel-Lexikon*, ed. M. Görg, B. Lang, II, Zürich 1995, 351.



*Fig. 11. Smyrna, Lectionary, f. 7v, St. John*

apostolic authority of the Gospels.[20] The differentiation between the apostle John and the evangelist John is grounded in the fact that, unlike the synoptic Gospels, the name John is never mentioned in the Gospel of John; instead, the author is identified as the anonymous "Beloved Disciple" of Jesus (John 21:24). It seems difficult to imagine that the name of the apostle and disciple of Jesus would be excluded from the text if he were actually the author of this Gospel;[21] consequently the author might not have been named as he did not possess apostolic authority and was, therefore, not generally recognized.[22] Eventually the Beloved Disciple loses his actual existence and becomes a literary, fictive figure.[23] The Gospel's silence on the identity of the Beloved Disciple and the fact that the Gospel contains mention, in the prologue (John 1:14–16) and in the closing (John 21:24), of a group of witnesses ("we") to Jesus' appearance are cause for the speculation that a Johannine circle, probably at the Johannine school in Ephesus, was at work on the Gospel. It is possible that the apostle John founded this congregation even though there is no evidence for a sojourn in Asia Minor; above all the Book of Acts and Paul's letter to the Ephesians make no mention of this. Nevertheless, someone from this learned circle must have inserted chapter 21 with the reference to the Beloved Disciple in an extant text. With the insertion of the Beloved Disciple, a figure intimately close to Jesus, the Gospel of John was founded on the authority of an excellent witness, whom the members of the Johannine congregation, possible under pressure, call upon.

The evangelist John is traditionally regarded as the author of the three "Epistles of John". For the first epistle this attribution is generally uncontested. While the second and third epistles may well be by the same hand, this appears to



*Fig. 12. Istanbul, Topkapi Sarayi, Ms. Ahmed III. 3206, f. 40r, Socrates and his students*

not be identical with the hand of the evangelist. Nevertheless these two epistles contain terminology similar to the Gospel of John leading to the assumption that they arose from the same circle; thus these epistles speak for the existence of an "Johannine school", probably in Ephesus.[24] Today scientific research has extensively precluded the evangelist John's authorship of the Book of Revelation, although the author (Rev. 1:9), who found himself at that time on the island Patmos, refers to himself as "John" four times in the text (Rev. 1:1; 1:4–9; 22:8). Aside from sharing the same name, there is hardly any ground for equating this John with the evangelist of the same name. Moreover, the author seems to differentiate himself from the apostles (Rev. 18:20; 21:14).[25] Already in the third century, Dionysios of Alexandreia († 264) noticed a textual difference between the Book of Revelation and the Gospel of John,[26] and contemporary exegesis differentiates John author of the book of Revelation from both the evangelist John and the apostle John.[27]

Nevertheless, early authors of the Christian church only seldom address these questions about John the apostle and the evangelist in their texts. According to the writings of the bishop Irenaeus of Lyon (ca. 135–202), who is cited by the Church historian Eusebios of Caesarea (ca. 260–337), John

[20] Söding, *Die Entstehungsverhältnisse des Johannesevangeliums*, 2.

[21] Hengel, *Die johanneische Frage*, 18–19

[22] Hengel, *Die johanneische Frage*, 19–20.

[23] H. Thyen, *Das Johannesevangelium*, Tübingen 2005, 794; J. Kügler, *Der Jünger, den Jesus liebte*, Stuttgart 1988.

[24] I. Broer, *Einleitung in das Neue Testament*, I, Würzburg 2006, 243–247; H.-J. Klauck, *Die Johannesbriefe*, Darmstadt 1991; idem, *Johannesbriefe*, in: *Neues Bibel-Lexikon*, ed. M. Görg, B. Lang, II, Zürich 1995, 350–353.

[25] C.K. Barrett, *Das Evangelium nach Johannes*, Göttingen 1990, 117.

[26] *Eusebiou Ekklēsiastikēs istorias*, VII 25 (*Eusebius von Caesarea. Kirchengeschichte*, ed. H. Kraft, 341–345; *Eusèbe de Césarée. Histoire ecclésiastique*, ed. G. Bardy, *II: Livres V–VII*, Paris 1955, 204–210).

[27] M. Görg, *Offenbarung des Johannes*, in: *Neues Bibel-Lexikon*, ed. M. Görg, B. Lang, III, Zürich 2001, 22.

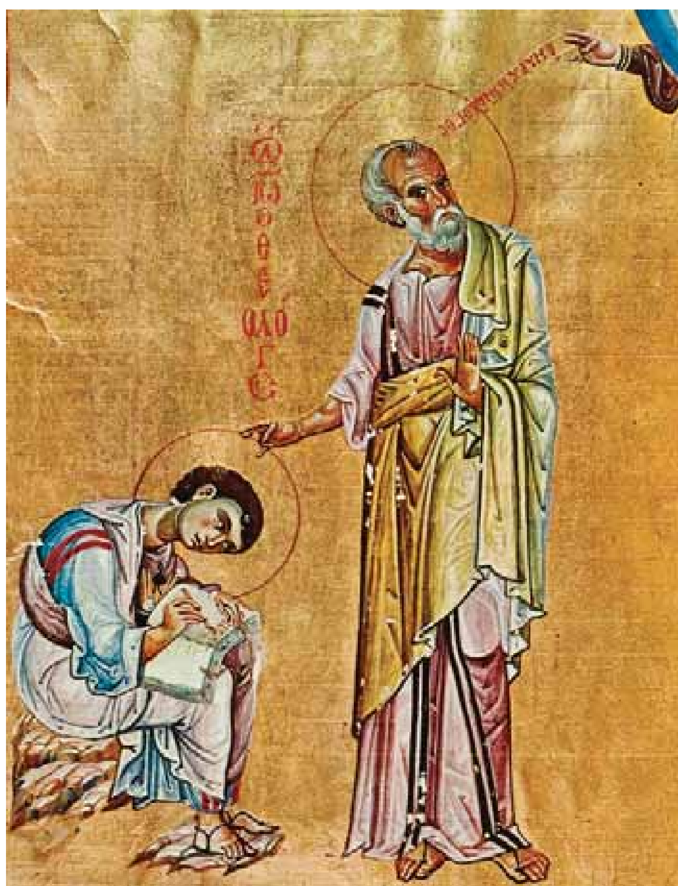


*Fig. 13. Mount Athos, Ms. Dionysiou 588m, f. 225v, St. John with Prochoros*

the apostle is also the author of the Gospel and the Book of Revelation.[28] The silence of other authors on this issue, most prominently Ignatius of Antioch and Justin Martyr ("the Philosopher"), is worth noting, and modern research has put forth many different explanations for this phenomenon.[29] As the record of Irenaeus and Eusebios cannot be verified by other independent sources, many questions surrounding the authorship of the "John(s)" remain ultimately unanswered. Nevertheless, early Christian sources seem to be occupied with not only identifying and legitimizing the apostle John as the author of the Gospel bearing his name but also retrospectively reconciling the differences between John and the synoptics. These efforts reached a high point with the already-mentioned author of the vita of John, Prochoros, who continued the old Ephesian Christian literary tradition. The apologetic character of this undertaking is apparent.

The Christian tradition of identifying the evangelist with the apostle John since the earliest evidence of Irenaeus and Eusebios had substantial influence in the image of the evangelist John. This characterization led to the high esteem accorded the apostle and evangelist in the historical record. Thus he is along with Paul the most formative of New Testament authors. This influence can be seen not only in the many written sources beginning in the time of the Church Fathers but also in manifold examples of visual art. Even today on the island of Patmos the "Grotto of John", which contains an image of John from the thirteenth century, is venerated as one of the most important holy places in the Orthodox church.[30] On the location considered the grave of the evangelist in Ephesus, the mother of emperor Constantine the Great, Helena, had a church built; emperor Justinian replaced it with a monumental representational building, the remains of which can still be seen today. From both of these cult sites the reputation of John spread throughout the world and were decisive for Christian art.



*Fig. 14. London, British Museum, Statuette of Socrates*

[28] Eirenaeas, *Adversus haereses* V, 30,3 (*Irenäus von Lyon. Adversus haereses. Gegen die Häresien*, ed. N. Brox, V, Freiburg im Breisgau 2001, 228–229); *Eusebiou Ekklēsiastikēs istorias*, III 18,1–3 (*Eusebius von Caesarea. Kirchengeschichte*, ed. H. Kraft, 167 sq; *Eusèbe de Césarée. Histoire*, ed. G. Bardy, I, 121–122).

[29] Justinos the Martyr, who lived in the second century, wrote in his dialogue with the Jewish Tryphon that John belonged to the Christian congregation of Ephesus and had prophecized the Revelation, but he did not explicitly state that he wrote both the Gospel of John and the Book of Revelation; cf. Barrett, *Das Evangelium*, 139.

[30] Cf. E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986, 36–37.



*Fig. 15. Ohrid, church of the Virgin Peribleptos, St. John*

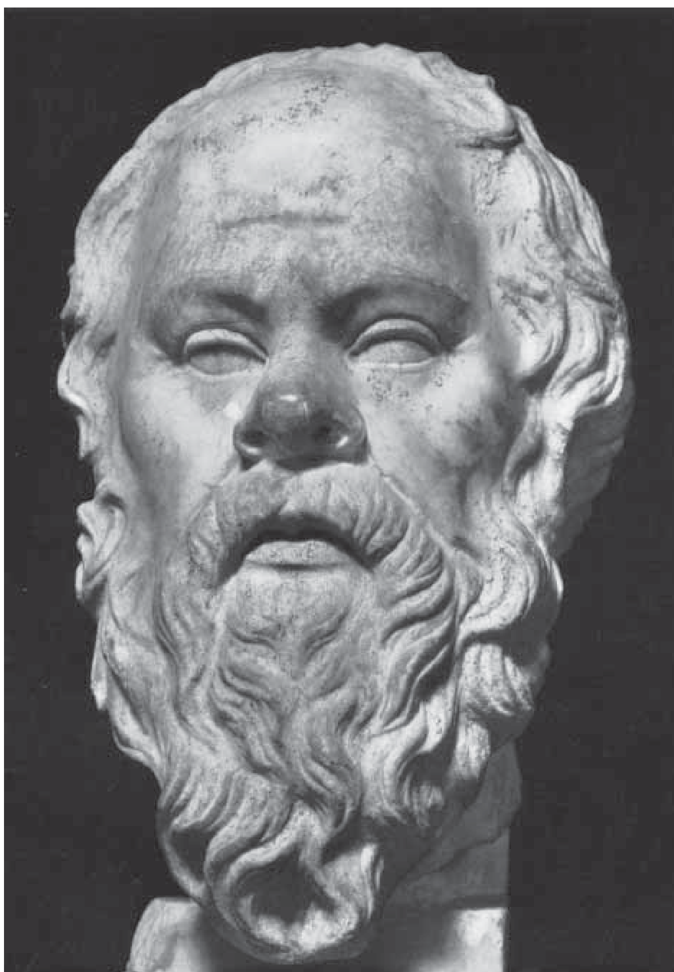


*Fig. 16. Rome, Museo Nazionale delle Terme, Socrates*



*Fig. 17. Berlin, Staatsbibliothek, Ms. Graeco quatro 66, f. 262ᵛ, St. John with Prochoros*

The double iconography of John in Byzantine art was developed in connection with the official *vita*. As an apostle of Christ, he is always shown as a young man, as can be seen in all depictions of the events in the Gospels. However, as an author of the Gospels, he is shown as an older man. The same is true for his depiction in the scene of the Dormition of the Virgin. In the first centuries of Byzantine art, this differentiation was apparently not always clear: a young John is shown as an evangelist in the Rabbula Gospels, while an older man appears in the Church of San Vitale in Ravenna. Nevertheless, the older John in Ravenna does not yet have the usual iconography found thereafter. In the following years, the differentiation between the young apostle and the old evangelist became established, as well as a regimented iconography. Because of the lack of remaining examples, one can not exactly date the formulation of this iconography; one can only trace that the evangelist John appears in this fully developed iconography soon after the end of Iconoclasm. John can thus be seen in two manuscripts from St. Petersburg, the codex *gr. 53* (fol. 329ᵛ) from the end of the ninth century and the codex *gr. 21* (fol. 1ʳ) from the end of the ninth or beginning of the tenth century.[31] Even though two variants of the portrait of John can be recognized in these two codices, both images demonstrate the same iconographic characteristics: John is an old man with a high, bald forehead, white hair, and he may have a relative long, cone shaped beard. Also later this iconography did not undergo essential changes, so that one can clearly differentiate John from the other evangelists based on these characteristics. Since the evangelist Matthew has white hair and a somewhat longer beard, he can only rarely be confused with John as their appearance is significantly different. Later renditions seldom deviate from this formula of John. They contain the facial characteristics mentioned, but nevertheless some show a different-looking person in their general appearance. The best examples of this type, which developed in the tenth century and was only rarely copied, can be found in the *codex 56* in the Ethnikê Bibliothêkê in Athens (fol. 217ᵛ) and in codex *theol. gr. 240*

[31] Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, T. XIII/70, LXVI/392.



*Fig. 18. Athens, National library, Ms. 118, fol. 178v, St. John*

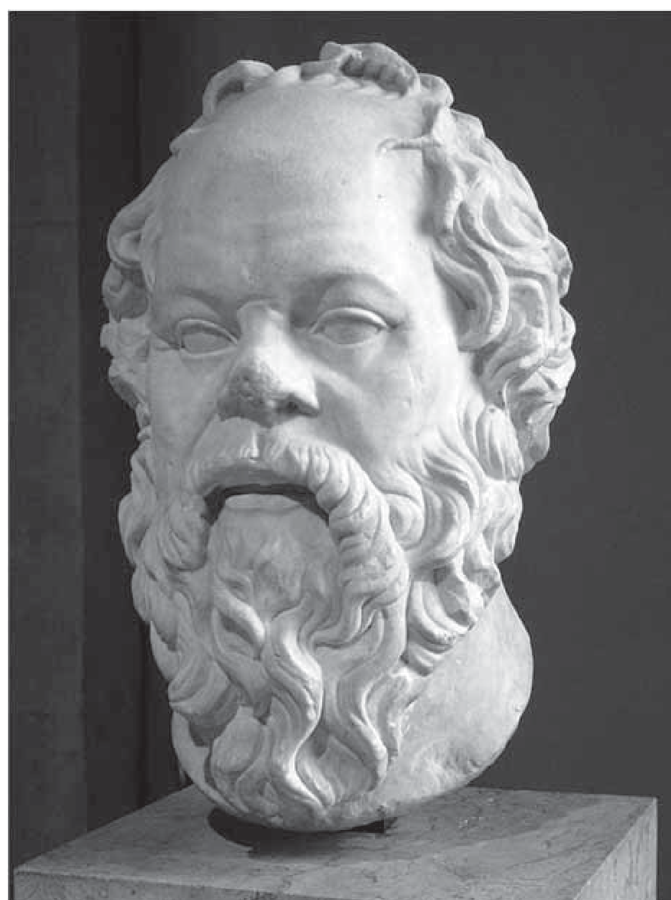


*Fig. 19. Paris, Louvre, Socrates*

in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna (fol. 225v).[32] Most depictions of the tenth century and especially of the following centuries, however, use the same iconography of the evangelist as seen in the St. Petersburg codices (particularly *codex 21*). The only point of variation is the beard, which can at times be somewhat longer, pointier or divided into two braids. Regardless of these lesser differences, the iconographic features of John were so firmly established that this developed formula experienced only slight modifications over centuries.[33] It is difficult to locate when and where this iconography of John originated and what the prototype was, yet it is clearly visible that this iconography of John contains all of the main characteristics of well-known antique images of Socrates. This fact leads to the conclusion that Byzantine artists used depictions of Socrates as a model for the portrait of John.

One of the most famous philosophers of antiquity, Socrates (469–399 B.C.) was – according to Plato – an Athenian of lower class from the demos Alopece. He was the son of the sculptor Sophroniskos and the midwife Phenarete, and he married relatively late in life his wife Xanthippe, with whom he had three sons.[34] The remarks of Duris, which have been transmitted by Diogenes Laertios, lead to the conclusion that he, like his father, was a sculptor: "Duris makes him out to have been a slave and to have been employed in stonework, and the draped figures of the Graces on the Acropolis (ἐν ἀκροπόλει Χάριτας) have by some been attributed to him."[35] However the writings of his students do not mention this activity, leading to the conclusion that he may have ended them early and hardly spoke of it himself. More emphasis lies on his education, which included in addition to literacy, gymnastics and musical training, geometry, astronomy and poetry, above all Homer. From the sources, we know significantly more about his military service during the Peloponnesian War (431–404 B.C.). Socrates greatly impressed the general Laches, his own students and the controversial Athenian statesman Alkibiades in the field with his great endurance, his defensive sober-mindedness and his unflinching courage.[36] Following his military participation Socrates was once voted to the city council; aside from this he showed no remarkable interest in the profession of politician. During the Peloponnesian War he had already begun his

[32] On the Athen codex: A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, I, Athens 1978, Kat. No 1, Fig. 6. On the Vienna codex cf. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei* , T. XVI/86; H. Hunger, W. Lackner, Ch. Hannick, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, 3/3, Wien 1992, 134–136; P. Buberl, H. Gerstinger, *Die byzantinischen Handschriften*, 2: *Handschriften des X-XVIII. Jahrhunderts*, Leipzig 1938, 7–13, Taf. II/4.

[33] Many examples of this phenomenon can be found in works of both the Byzantine and the post-Byzantine period. Several examples are shown in: Hunger, Wessel, *Evangelisten*, 452 sqq. Many representations can be found in the manuscripts of Mount Athos, cf. S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mont Athos. Illuminated manuscripts, miniatures, headpieces-initial letters*, I–IV, Athens 1974–1991 (further: *Treasures*, I, II, III, IV).

[34] Platon, *Euthydemos*, 297e (*Platon. Des Sokrates Apologie. Kriton. Euthydemos. Menexenos. Gorgias. Menon*, ed. H. Hofmann et al., Darmstadt 2011⁶, 190–191); Platon, *Theaitetos*, 149a (*Platon. Theätet*, ed. F. Schleiermacher, A. Becker, Frankfurt 2007, 32–33), 123; Diogenes Laertios, *Βίων καὶ γνῶμων τῶν ’εν φιλοσοφίαι εὐδοκιμησάντων τῶν εἰς δέκα πρῶτον*, II, 5.18 (cf. *Diogenes Laertius. Lives of eminent Philosophers*, ed. R. D. Hicks, Cambridge, Mass. – London 2000, 148 sq).

[35] Diogenes Laertios, II, 5.19 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 148 sq).

[36] Platon, *Symposion*, 35/219e–220a (*Platon. Symposion*, ed. T. A. Szlezák, Düsseldorf–Zürich 2002, 140–143; *Plato. Symposium*, ed. C. J. Rowe, Warminster 1998, 116–119); E.-M. Kaufmann, *Sokrates*, München 2000, 33–35.



*Fig. 20. Mount Athos, Ms. Iveron 5, fol. 357v, St. John*

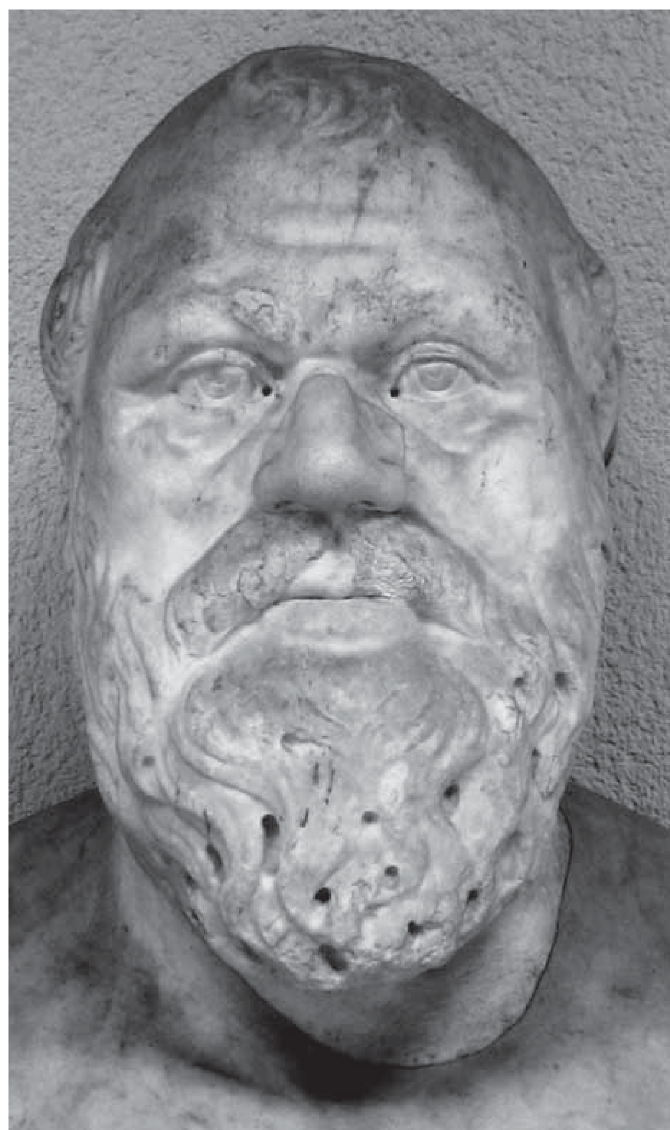


*Fig. 21. Palermo, Museo archeologico regionale, Portrait of Socrates*

philosophizing in Athens. As Xenophon recounts, Socrates' philosophical activity was centered on the busy streets and market places of Athens as well as at *symposia*.[37] According to Idomedeus "he was formidable in public speaking,"[38] for which Aristophanes ridicules him in his satires as a man who can make black appear white. Aristoxenus, the son of Spintharas, records that he lent money in usury, collected the interest and principal together, and then lent it out again. "Demetrius of Byzantium relates that Crito removed him from his workshop and educated him, being struck by his beauty of soul."[39] In the opinion of Diogenes Laertios, Socrates was a man of strength of will and attachment to the democracy; he was also a man of great independence and dignity of character:[40] he discoursed on physics as well as on ethics;[41] he was the first who discoursed on the conduct of life;[42] the oracle of Delphi pronounced him the wisest of all men.[43] For these reasons, he was envied, while his quick tongue made him serious enemies. He thus became the first philosopher who was tried and put to death for godlessness and having a corrupting influence on youth. Already in the comedy by Aristophanes "Clouds" staged in 423 B.C., the main figure Socrates is charged with atheism and misleading youth and is characterized as a sophist. The decision to execute him in 399 B.C. probably had to do with the restorationist political situation following the Peloponneisan War.[44] He nevertheless became one of the most famous philosophers of antiquity and of all time. Even before the premier of "Clouds" Socrates must have been a prominent figure in Athenian public life, otherwise Aristophanes would hardly have been able to stage him so successfully. His fame was spread by equally well-known pupils such as Plato, Xenophon, Euclid of Megara and Antisthenes. As such Socrates became a relatively frequent subject of the visual arts.

With his characteristic outward appearance, Socrates must obviously have been suited to be a artistic model. In his satire Aristophanes describes him as wide-legged with penetrating eyes, long hair and a haggard figure,[45] while Xenophon characterizes his protuding eyes, broad mouth with thick lips, large nostrils and dented nose.[46] According to Plato, he closely resembled a silene, whom artists depicted with pipes or flutes; Plato even asserts he most closely resembled the satyr Marsyas.[47] Whether Plato intended to express the wisdom and goodwill of the old silene with this comparison

[37] Xenophon, Memorabilia, I, 1, 10 (*Xenophon. Apology and Memorabilia* I, ed. M. D. Macleod, Oxford 2008, 66, 69); Kaufmann, *Sokrates*, 37.

[38] Diogenes Laertios, II, 5.19 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 150 sq).

[39] Diogenes Laertios, II, 5.20–21 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 150 sq).

[40] Diogenes Laertios, II, 5.24 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 154 sq).

[41] Diogenes Laertios, II, 5.45 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 174 sq).

[42] Diogenes Laertios, II, 5.20 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 150 sq).

[43] Diogenes Laertios, II, 5.37 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 168 sq).

[44] I. Scheibler, *Sokrates in der griechischen Bildniskunst*, Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke, München 1989, 30.

[45] Aristophanes, *Nephelai*, 358 sqq (*Aristophanes. Clouds*, ed. K. J. Dover, Oxford 1968, 26).

[46] Xenophon, *Symposion,* II.19, IV.19, V.5–7 (*Xenophon. Symposium*, ed. A. J. Bowen, Warminster 1998, 36–37, 48–49, 64–67); Scheibler, *Sokrates*, 33 sq.

[47] Platon, *Symposion*, 32/215a–b (*Platon. Symposion*, ed. Szlezák, 128–129; *Plato. Symposium*, ed. Rowe, 106–107).




*Fig. 22. Mount Athos, Ms. Laura A35, f. 163v, St. John with Prochoros*

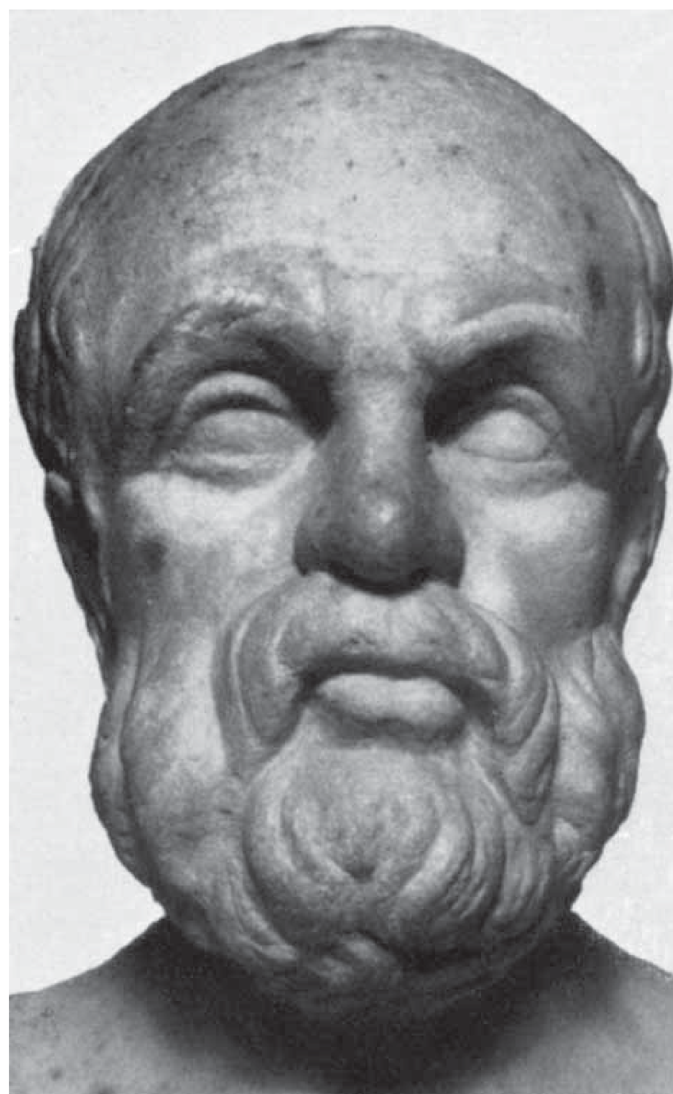


*Fig. 23. Vatican, Museo Capitolino, bust of Socrates (?) from the Lateran*

to the characteristics of the wise Socrates remains unclear for lack of an exact contemporary prototype.[48] Nevertheless the physiognomic appearance of Socrates, preserved in countless (largely later) busts, statues, statuettes, and on reliefs, mosaics, cut gems and coins, reinforce Plato's assertion.[49] These works are reportedly based on two originals that were produced soon after the death of Socrates. As Diogenes Laertios reports, soon after his execution the demos regretted its mistake in condemning Socrates, sentenced the lead complainant Meletos to death, banned other complainants, and erected a bronze statue (expiation statue) by Lysippos in Athens' Pompeion in Socrates' honor.[50] Neither sculpture type was to be produced until the 380s or 370s B.C. (fig. 21, 25, 27), around twenty years after the philosopher's death, possibly in connection with the founding of the Platonic Academy in 385 B.C. where it may have stood.[51] Presumably the bust of Socrates in the Museo Nazionale in Naples (Collection Farnese) corresponds to this depiction of the famous philosopher (fig. 27). Although the exact date of the Naples bust is uncertain (380 to 360 B.C.), scientists see it as the oldest surviving portrait of Socrates.[52] Aside from these busts, only five other copies of this type, known in scientific literature as type A, remain today.[53] The second, supposedly younger, image-group of Socrates can, according to widely-held scientific opinion, be traced back to the the lost work of Lysippos, probably created between 350 and 320 B.C.[54] This type of Socrates image, known in scientific literature as type B (fig. 4, 7, 16, 19), was evidently very popular and produced in all parts of the antique world. As rich Romans liked to display portraits of Greek philosophers and poets in their villas as status symbols, many such images of Socrates have been preserved in Roman copies.[55] Over the course of time

---

48 P. Zanker, *The mask of Socrates.The image of the intellectual in antiquity*, Berkeley 1995, 38 sqq.

49 On the images of Socrates cf. G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, I, London 1965, 109–119, Fig. 456–573; G. M. A. Richter, R. R. R. Smith, *The Portraits of the Greeks*, Ithaca 1984, 198–204; I. Scheibler, *Zum ältesten Bildnis des Sokrates,* Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 40 (1989) 7–33; eadem, *Sokrates*, 32 sqq. et passim; Zanker, *The mask of Socrates*, 32–39, 57–62; C. Rolley, *La sculpture grecque,* 2: *La période classique*, Paris 1999, 299–301; R. Kekulé von Stradonitz, *Bildnisse des Sokrates*, Berlin 1908, passim.

50 Diogenes Laertios, II, 5.43 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 172 sq).

51 Scheibler, *Zum ältesten Bildnis*, 24 sq.

52 Scheibler, *Sokrates*, 37 sqq; eadem, *Zum ältesten Bildnis*, 11 sqq; Richter, Smith, *The Portraits of the Greeks*, 199–200; Richter, *The Portraits*, I, 111, Fig. 480–482; K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1997, 68 sq; Kekulé von Stradonitz, *Bildnisse des Sokrates*, 26 sq.

53 Scheibler, *Zum ältesten Bildnis*, 10 sqq; eadem, *Sokrates*, 38 sqq; Richter, *The Portraits*, I, 110–112, Fig. 456–482.

54 Scheibler, *Sokrates*, 44–47; H.-J. Kruse, *Ein Sokratesporträt in Sfax*, in: *Griechische Porträts*, ed. K. Fittschen, Darmstadt 1988, 357; Richter, Smith, *The Portraits of the Greeks*, 199–203; Richter, *The Portraits*, I, 112–115, Fig. 483–531; Schefold, *Die Bildnisse*, 82 sq; Kekulé von Stradonitz, *Bildnisse des Sokrates*, 23–26.

55 On portraits of philosophers in the early and high period of Hellenism cf. R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München 1994.



*Fig. 24. Brescia, Biblioteca Civica Querininana, Querin. A. III. 12, f. 1r, St. John*




*Fig. 25. Vatican Museums, bust of Socrates from the Quintili Villa on the Via Appia*

the Hellenistic, type C, Socrates portrait was produced,[56] as well as some portraits of the philosopher which deviate so strongly from other known portraits of Socrates that they can hardly be identified as him with certainty.[57]

These antique Greek and Roman portraits of the philosopher were intended for public spaces, such as schools and academies, as well as private use. These images, and certainly others, were well-known in Byzantine society and were in some cases still exhibited on the public squares of antique cities, such as could be seen with the image mentioned above from Ljubostinja. Such images must have been known to Byzantine artists and thus influenced their work. As was already emphasized in the opening of this paper, their antique heritage was an integral component of Byzantine society. Searching for models, Byzantine artists readily copied the widely present monuments from antiquity and created their works on these foundations. Thus it is not surprising that Socrates also came to serve as a model, a pattern that is supported by several depictions of the Evangelist John, which could be true copies of the image of Socrates.

Already the depictions of John in the St. Petersburg codices mentioned above show a similarity between the evangelist and Socrates. A particularly convincing example can be seen in the codex *Canon gr. 110* (fol. 142v) in Oxford from the middle of the tenth century (fig. 1).[58] The image of John in this codex differentiates itself from those in the St. Petersburg codices as well as other representations from this and following periods in that John the Evangelist is depicted frontally. This image can be compared to the fresco image of a sitting Socrates (first century AD) from the Socrates-Room of *Hanghaus* 2 (Apartment IV) in Ephesus (fig. 2).[59]



[56] Scheibler, *Zum ältesten Bildnis*, 9.

[57] Richter, *The Portraits*, I, 115–116, Fig. 532–555.

[58] On the Oxford codex v. I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library*, I, Stuttgart 1977, 3–8, Kat. Nr. 3, 128, Fig. 18 (also older literature here); Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, T. XIV/74.

[59] On the fresco image from Ephesus v. V. M. Strocka, *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Wien 1977, 93–95, Pl. 194, 196; F. Eichler, *Die österreichischen Ausgrabungen in Ephesos im Jahre 1963*, Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 101 (1964) 44, Pl. IV; M. J. Mellink, *Archaeology in Asia Minor*, American Journal of Archaeology 68 (1964) 163; Richter, Smith, *The Portraits of the Greeks*, 204.

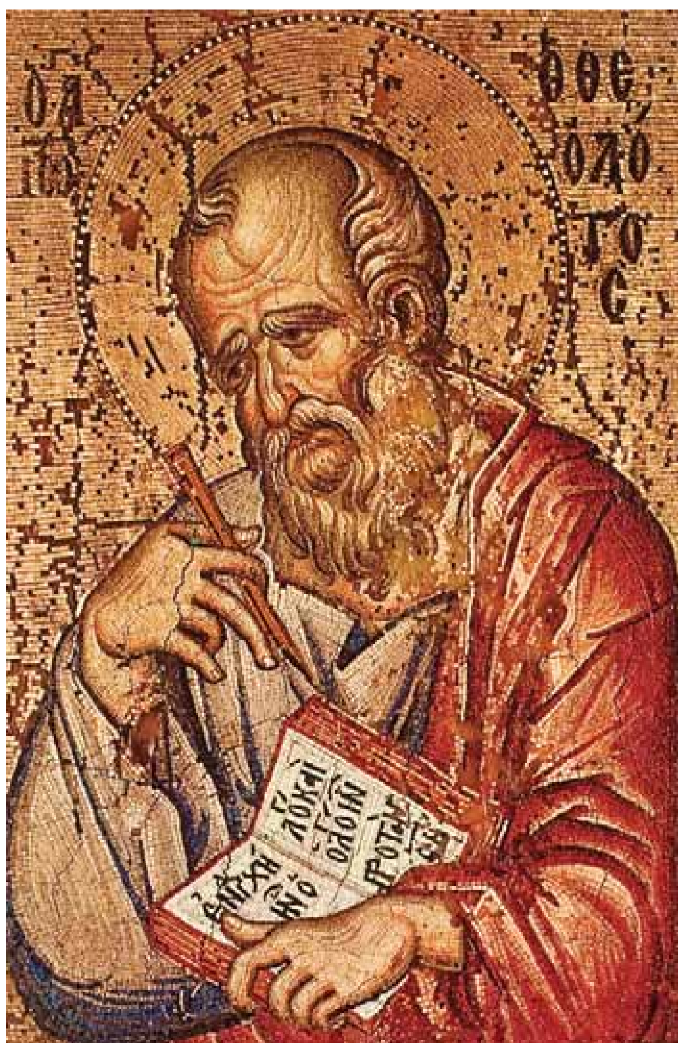


*Fig. 26. Mount Athos, Great Lavra, Mosaic icon of St. John*

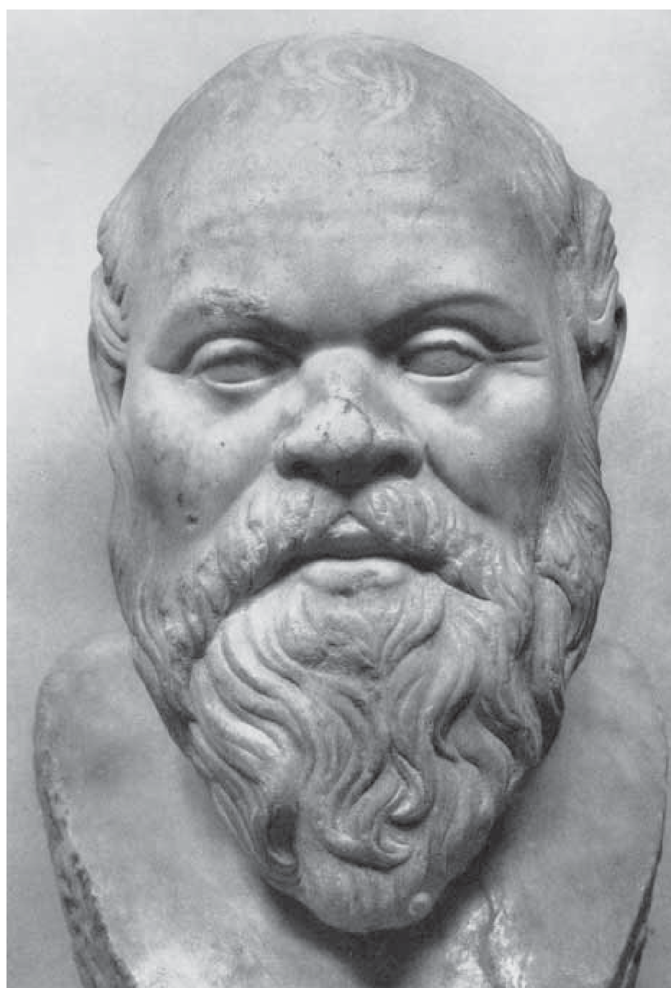


*Fig. 27. Napoli, Museo Nazionale (collection Farnese), Socrates*

The image from the Oxford codex can thus be associated with a large group of depictions, in which John was modelled after the image of Socrates. The face, hair and beard of the Evangelist are the same as those of the Socrates from *Hanghaus* 2. Even the poses of the two men are corollary. The only difference in the two images is that Socrates props himself on a bench with his right arm and is dressed in only a himation, which leaves his arms and part of his chest uncovered, while John has a calamus in his hand and wears the – usual – chiton and himation. An image of John in a codex in the British Museum, London (*Ms Add. 28815*, fol. 77), also from the tenth century, could show a variation of the representation from Oxford, although the evangelist is seen here in half profile.[60] This specific portrait type of the seemly John is also later used by Byzantine artists, as demonstrated well by a miniature in *Codex 974* (fol. 178ᵛ) in the monastery Vatopedi on Mt. Athos (thirteenth century),[61] even though most later works contain a different type of representation of the Evangelist.

The Oxford image was produced at a time in which Byzantine artists nevertheless turned more strongly to antique heritage, however, the similarity of the evangelist John with Socrates cannot, in all appearances, be explained only in this regard. The depiction in Oxford is apparently not the first of its kind, and it is certainly not the last. Surviving examples show that the numerous and widely varying images of Socrates also influenced the later images of John. Fundamentally most representations follow the evangelist type that can already be seen in the St. Petersburg codex *gr. Nº 21* mentioned above. The different variations of portraits can be recognized in this work, which is on the one hand due to the models – in this case the type of portrait of Socrates chosen – and on the other hand, the artists each brought their own note to their works, which led to differing representations. This phenomenon is best demonstrated in the images of John in *codex 76* (fol. 294ᵛ) in the National Library in Athens (fig. 3) and in *codex 60* (fol. 2ᵛ) from the monastery Koutloumousiou on Mt. Athos, which are both dated to the second half of the eleventh century.[62] The miniatures in both manuscripts represent provincial variations in two sketches, which appear to be traceable to a tenth century prototype. I propose that the unknown tenth century artists composed their work based in the model of Socrates. They could have used, for example, representations of Socrates that are classified as type B in scientific literature and which are believed to go back to Lysippos' work. Examples such as the bust of Socrates in the Museo Capitolino in Rome (fig. 4) – a Roman copy formerly in the Cesi Collection then in that of Cardinal Albani, the head of Socrates, a Roman copy, in the Museo Nationale delle Terme in Rome (fig. 16) and the portrait of Socrates from Musée du Louvre in Paris (fig. 19) – perhaps a Roman copy of a lost bronze statue made by Lysippos – serve as good comparisons for the image of John in the Athens codex.[63] The portrait of John in the Koutloumousiou codex is more closely related to the head of Socrates

---

[60] Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, Pl. XXV/138.

[61] *Treasures*, IV, 158/Fig. 298.

[62] On the Athens codex v. Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou, *Catalogue*, Kat. Nº 25, Fig. 211. On the Athos codex v. *Treasures*, I, 240 sq, Fig. 296.

[63] On the bust of Socrates cf. Richter, *The Portraits*, I, 112, Fig. 484–486, 490; Scheibler, *Zum ältesten Bildnis*, 8, Fig. 2; idem, *Sokrates*, 78; Zanker, *The mask of Socrates*, 62.

in the Collection of the Onorevole Giuseppe Maria Fiamingo in Rome.[64] The physiognomy of Socrates can also be seen in John. He is an old man with a round head sitting on a short neck which makes the body seem short and squat. He is half bald with a longish beard. The thin hair on his high forehead is denoted with a few strokes, and the hair on the side of his head is longer and carefully combed back over his ears. His full beard, parted in two plaits, is clearly demarcated from the rest of his face, rather strongly structured and cleanly cut in cone shapes. Although surrounded by the beard, his full lips can be made out. His cheeks and wide, bulbous nose are fleshy. The central point is that the facial characteristics of Socrates were used and reproduced for the portrait of John. Nearly all known portraits of the Evangelist from the eleventh and twelfth century represent a form of such models with a sometimes more and sometimes less explicit similarity to Socrates.

The depictions of John the Evangelist with a large, crooked, fleshy nose represent a departure from the Socrates-like image; the general similarity with ancient Greek philosopher remains nevertheless. It is, however, visible that these representations are not direct copies of portraits of Socrates from antiquity, rather a Byzantine iconography of John based on the portrait of Socrates established itself. A good example is the famous mosaic icon from the Mt. Athos monastery Great Lavra (fig. 26).[65] With the exception of the fleshy curved nose, all other details of John's portrait can be compared to the bust of Socrates in the Museo Nazionale in Naples (Collection Farnese) mentioned above (fig. 27).[66] Based upon their works, it appears as if Byzantine artists had never forgotten that Socrates served as a model for John, which representations from the late Byzantine period reinforce.

In the thirteenth century a new form of expression becomes apparent in Byzantine art often termed the new "Byzantine Renaissance". Classical elements that had been in the shadows for some time experienced a resurgence. The new trend is characterized by the effect of monumentality, execution emphasizing the volume of figures, a pastel color spectrum, and predominantly by the revival of the antique spirit governing the image. On the one hand, ideas were taken directly from objects of antique heritage, and on the other hand, inspiration was found in examples of classicizing works of the Middle Byzantine period and especially the era of the Macedonian dynasty. For the portrait of John that meant a return anew the antique images of Socrates. The best examples of this turn can be found in the representations of John in many codices of the thirteenth century; among them is the John in *codex 118* (fol. 178$^{v}$) of the National Library in Athens (fig. 18) dated to the mid-thirteenth century.[67] All characteristic facial features of Socrates have been carried over into this representation of the Evangelist John: the hair and beard, typical fleshy stub nose, the prominent cheekbones and the large, protruding eyes similar to a silene's show that one of many available portraits of Socrates is being imitated. Further representations of John in *codex 5* (fol. 357$^{v}$) of the Iveron monastery (fig. 20) and in the related *codex gr. 54* on the Bibliothèque Nationale de France in Paris (fol. 278$^{v}$) reveal the same connection.[68] Both portraits are very close to the representation of John in the Smyrna Lectionary (fol. 7$^{v}$), which is dated to the year 1298 (fig. 11).[69] The fact that these miniatures are so comparable to representations of Socrates makes it extremely convincing that the artists had an image of Socrates as a model in front of them as they painted the portraits of John. Also the images from Athens *codex 118* can be compared very well to the mentioned bust of Socrates in the Musée du Louvre in Paris. The head of John in Iveron *codex 5* (fig. 20) is especially similar to the bust of Socrates in the National Museum in Palermo (fig. 21).[70] Further depictions of John in codex *Garrett 2* in Princeton (fig. 6) and in the Peribleptos church in Ohrid (fig. 15) demonstrate that this similarity is not just a coincidence. Moreover, the portrait of the Evangelist in codex *Garrett 2* (olim *Andreasskiti 753*, fol. 267$^{v}$) from the third quarter of the thirteenth century and held in the Princeton University Library shows such a great similarity with the portrait images mentioned above, namely the portraits of Socrates in the Museo Capitolino and the Museo Nazionale delle Terme in Rome as well as that in the Musée du Louvre in Paris, which in all appearance go back to Lysippos's work.[71] This representation of John can be compared as well to the head of Socrates in the British Museum, London (fig. 7) that one can see that the artist used the antique image of the philosopher as a model for his own work. One can say the same of the image of John in the Peribleptos church in Ohrid. There the images of John on the pendentive and in the scene of the Dormition of the Virgin reveal similarities with Socrates.[72] John's appearance is similar in the Protaton church on Mt. Athos.[73] These depictions of John are particularly close to the portrait of Socrates in the Museo Nazionale delle Terme in Rome (fig. 16).[74] This tendency can also be followed in miniatures and monumental painting of the fourteenth century; prominent, convincing examples are the depiction of John in a lectionary in the Biblioteca Civica Querininana in Brescia – *MS. A. II. 12*, fol. 1$^{r}$ (fig. 24),[75] which can be compared to the bust of Socrates from the Sala delle Muse in the Musei Vaticani (inv. N$^{o}$ 314, found in Roma Vecchia in the Quintili Villa on the Via Appia).[76] Also fresco paintings of John in the monastery churches of Gračanica and Lesnovo (fig. 8) as well as in the church of the Virgin Hodegetria in Peć (fig. 9) display strong parallels with images of Socrates.[77] In this last example, John is depicted together with his pupil Prochoros.

---

[64] Richter, *The Portraits*, I, 113, Fig. 494–496.

[65] Cf. *Treasures*, III, 25.

[66] Cf. Richter, *The Portraits*, I, 111, Fig. 482; Richter, Smith, *The Portraits of the Greeks*, 199–200.

[67] Marava-Chatzinicolaou, Toufexi-Paschou, *Catalogue*, II, 44–52, Kat. N$^{o}$ 5, Fig. 73.

[68] *Treasures*, II, 48, Fig. 33, 296 sqq; Omont, *Miniatures*, Pl. XCI. On the Paris codex, v. also: K. Maxwell, *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Codex Grec 54: Modus Operandi of Scribes and Artists in a Palaiologan Gospel Book*, DOP 54 (2000) 117 sqq.

[69] I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, Leiden 1981, cat. N$^{o}$ 212, Fig. 383.

[70] Richter, *The Portraits*, I, 111, Fig. 467–469.

[71] Cf. supra n. 64. On the Princeton codex, v. *Byzantium at Princeton. Byzantine art and archaeology at Princeton University*. Catalogue of an Exhibition at Firestone Library, Princeton University, August 1 through October 26, 1986, ed. S. Ćurčić, A. St. Clair, Princeton 1986, 157 sq, kat. N$^{o}$ 180, Pl. I; H. Buchthal, H. Belting, *Patronage in thirteen-century Constantinople. An Atelier of the late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Washington 1978, Pl. 78a.

[72] P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967, T. XXI–XXII.

[73] On the photographs in Protaton v. Buchthal, Belting, *Patronage*, Pl. 81c.

[74] Richter, *The Portraits*, I, 112, Fig. 490; Schefold, *Die Bildnisse*, 82 sq.

[75] It is believed that the depiction in the Brescia lectionary was subsequently added in the fourteenth century to codex from 1257. Cf. Spatharakis, *Corpus*, cat. N$^{o}$ 181, Fig. 336.

[76] Richter, *The Portraits*, I, 110, Fig. 459.

[77] On the photographs of images in Gračanica and Lesnovo: A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του αγίου Νικολάου Ορφανού στη*

Parallel to the depictions of the Evangelist standing or sitting alone, there is in Byzantine art also the type of John accompanied by his pupil Prochoros, who sits next to him and writes down his dictation. Such representations are based on the vita of John, which was composed around the year 500.[78] It is, however, uncertain when the iconography of John with Prochoros first developed: the earliest known examples can be found in the tenth century, such as in codex *gr. 230* (fol. 463) in the Bibliothèque Nationale de France in Paris (end of the tenth/beginning of the eleventh century) and in *codex 588* (fol. 225ᵛ) from the Mt. Athos monastery Dionysiou, also dated to the end of the tenth/beginning of the eleventh century (fig. 13).[79] In both miniatures, John stands while Prochoros sits on a stone. John is turned toward the segment of heaven out of which the Hand of God, as a symbol of divine wisdom, appears and reveals to him the text of the Gospel. With his right hand, John points at Prochoros, who writes down the text. The face of John in the Paris miniature is rather damaged, nevertheless, a general similarity with Socrates can still be made out. The Dionysiou monastery codex shows John in his full glory. Also in this image some characteristic facial features of Socrates can be recognized, however one cannot speak of a direct copy of the portrait of Socrates. It is more likely that the artist used a Byzantine model, which in its early phase was based on Socrates, with the result that the typical characteristics of Socrates come through in the depiction of John but in a milder form. A related antique model for the image in the Dionysiou monastery is the marble statuette from Alexandreia now housed in the British Museum in London (fig. 14).[80] Unlike some later depictions of the Evangelist, when he is placed in the grotto in Patmos, this and other early depictions only indicate the karst landscape that is not identifiable as a specific place. As conveyed by legend, John composed Revelations while on Patmos and later wrote his Gospel in Ephesus. There was however a level of confusion among especially late Byzantine artists in that they depict John in the grotto on Patmos at the moment of receiving the Gospel.

The iconography of John with Prochoros appears to have been already firmly established in the eleventh century, and there are many surviving examples from this and later times. An example from the eleventh century can be found in codex *587m* (fol. 1ʳ) from the monastery Dionysiou; the representation of John with Prochoros follows that in codex *588m* (fig. 20) from the same monastery mentioned above, but with the difference that here the craggy landscape is accentuated with sparse vegetation and emphasized by architectural forms at the cost of the gold background.[81] The depiction of John goes back to a similar Socrates model, even though the Evangelist can be seen here with a fleshy, curved nose. There are a few known examples of John that cannot be compared with Socrates, such as in *codex 19* (fol. 1ᵛ) from the monastery Esphigmenou on Mt. Athos (eleventh century).[82] Most surviving examples, however, show a distinctive similarity of John with Socrates, or it is at least evident that these images are derived from a prototype that was based on the depiction of Socrates. This phenomenon can be seen in miniatures of John: codices *suppl. gr. 52* (fol. 182ᵛ, third quarter of the twelfth century) and *suppl. gr. 128* (fol. 1ᵛ, twelfth century) both in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna,[83] twelfth century *codex 25* of the Mt. Athos monastery Panteleemon (fol. 143ᵛ),[84] twelfth century codex *graeco quarto 66* in the Staatsbibliothek in Berlin – two depictions: fol. 262ᵛ (fig. 17) and 263ᵛ,[85] *codex 4* of the monastery Dionysiou (fol. 278ᵛ, thirteenth century)[86] and in the related *codex 39* from the Mt. Athos monastery Docheiariou (fol. 179ᵛ, thirteenth century),[87] *codex 2123* from Sinai (fol. 52ᵛ, from the year 1242),[88] *codex A 15* from the Great Lavra (fol. 321ᵛ, early fourteenth century)[89] and *codex 81* from Saint John's monastery at Patmos (fol. 238ᵛ, 1334/1335)[90]. The miniature in *codex A 35* (fol. 163ᵛ) of the Great Lavra from the year 1269 (fig. 22) is of special interest,[91] as the image of John can be compared very well with the supposed bust of Socrates (?) at the Museo Capitolino in Rome, transferred there from the Lateran (fig. 23).[92] This miniature as well as those listed above show the older iconography of John standing with Prochoros sitting next to him. Beginning in the fourteenth century, one can find examples of both John and Prochoros sitting: *codex gr. 10* in the National Library of Russia in Saint Petersburg (fol. 116ᵛ, end of the thirteenth century),[93] *codex 33* from the monastery Dionysiou (fol. 104ᵛ, thirteenth century)[94] and *codex 80* (fol. 275ᵛ) from the year 1321 at the same monastery,[95] *Koutloumousiou 62* (fol. 3ᵛ, fourteenth century),[96] *Vatopedi 247* (fol. 257ᵛ, fourteenth century),[97] *Chilandar 13m* (fol. 249ʳ, fourteenth century),[98] and *Iveron 548* from the year 1433 (fol. 233ᵛ).[99] In addition to miniatures, this iconography can also be found in monumental painting, such as in the church of the Virgin Hodegetria in Peć (fig. 9) and particularly in the monuments of Moravian Serbia (Ravanica, Resava, Kalenić).[100] As already examined, the image of John in the church of the Virgin in Peć is remarkably close to portraits of Socrates.

In the examples mentioned, John is often represented with a personification of wisdom, who reveals the text of his Gospel to him. In this sense, such images are comparable to the relief depiction of Socrates on the side of a marble Ro-

---

*Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki 1986, Fig. 131, 135. Cf. also: S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998, T. 112; V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka Patrijaršija*, Beograd 1990, 147, Fig. 86.

78 Zahn, *Acta Joannis*, LVIII, LX, 154.

79 Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei*, T. XXXIX/215; *Treasures*, I, 228, Fig. 287.

80 Richter, *The Portraits*, I, 116, Fig. 360–362; Richter, Smith, *The Portraits of the Greeks*, 203; Schefold, *Die Bildnisse*, 84 sq.

81 *Treasures*, I, 162, Fig. 189.

82 *Treasures*, II, 254, Fig. 409.

83 H. Hunger, Ch. Hannick, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, 4, Wien 1994, 97–100, 217–222; Buberl, Gerstinger, *Die byzantinischen Handschriften*, Pl. XVI/1, XXVII/2; Mazal, *Byzanz und das Abendland*, 482, Kat. Nº 383, Fig. 24.

84 *Treasures*, II, 197, Fig. 326.

85 H. Buchthal, *Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century*, Jahrbuch der Berliner Museen 25 (1983) Fig. 32, 39.

86 *Treasures*, I, 55, Fig. 25.

87 *Treasures*, III, 173, Fig. 273.

88 Spatharakis, *Corpus*, kat. Nº179, Fig. 333.

89 *Treasures*, III, 39, Fig. 17.

90 *Patmos. Die Schätze des Klosters*, ed. A. D. Kominis, Athen 1988, 319, Fig. 41. For further examples v. Hunger, Wessel, *Evangelisten*, 466 sq.

91 *Treasures*, III, 42, Fig. 27.

92 Richter, *The Portraits*, I, 116, Fig. 538–540.

93 V. D. Likhacheva, *Vizantiĭskaia miniatiura*, Moskva 1977, 44; H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, Fig. 5.

94 *Treasures*, I, 87, Fig. 77.

95 *Treasures*, I, 133, Fig. 147.

96 *Treasures*, I, 250, Fig. 306.

97 *Treasures*, IV, 29, Fig. 10.

98 *Treasures*, II, 275, Fig. 423.

99 *Treasures*, II, 93, Fig. 136.

100 Djurić, Ćirković, Korać, *Pećka Patrijaršija*, 147, Fig. 86; B. Živković, *Ravanica. Crteži fresaka*, Beograd 1990, 10; idem, *Manasija. Crteži fresaka*, Beograd 1983, I; idem, *Kalenić. Crteži fresaka*, Beograd 1982, I/4.

man sarcophagus in the Louvre, found in a sepulchral chamber on the road from Ostia to Rome, which represents Socrates sitting under an archway conversing with a muse (fig. 10).[101] The iconography of John with Prochoros could have derived from an other now-lost prototype of Socrates images that were familiar to the thirteenth century Seljuk illustrator of a copy of Mubashshir bin Fatik's Mukhtar al-Hikam wa-Mahasin al-Kalim ('The Better Sentences and Most Precise Dictions') housed in Topkapi Sarayi Müzesi in Istanbul (*Ms. Ahmed III. 3206*, fol. 40r).[102] In this miniature (fig. 12), Socrates sits on a rock and discusses with two of his students standing across from him. Here the facial features of Socrates are no different than those in many examples of Byzantine art; also the floral ornament on Socrates' dress reveals that the illustrator had knowledge of Byzantine examples.

Those mentioned here as well as many other examples of Byzantine painting demonstrate that, at the least, for Byzantine artists a parallel between Socrates and John had developed that led to such representations. This is not all too surprising, as Christian authors were often compared to the philosophers of antiquity. The philosophers in general enjoyed namely a certain degree of holiness in that they too all lead to god and their mission was to search for god.[103] There is also written evidence that some Christian teachers and writers were directly compared to Socrates. The well-known Christian teacher Justin Martyr († 165) even compared Christ with Socrates in many instances in his Apologies, because like Socrates Jesus wrote down nothing. According to him, Socrates revealed to the Greeks that which Christ – as the logos took human form in him – revealed to the Barbarians.[104] On the other hand, Gregory Thaumaturgus compared Origen to Socrates.[105] Also the apostle Paul is compared to Socrates in early Christian written sources.[106] An early Christian ivory pyxis even shows the apostle Paul with the face of Socrates.[107] This representation is, however, an exception among known artefacts as a fixed iconography had developed for the apostle Paul already in early Christian art, which shares only some general characteristic with Socrates (bald head and relatively long beard). Thus one could speak of an image derived from the Socrates portrait; however, the entire image of Paul reflects a different, younger individual. As mentioned above, the evangelist Matthew is also sometimes depicted similarly to John; this explains the similarity of Matthew to Socrates as seen in the codex *Garrett 2* (fol. 44v) in the Princeton University Library.[108] With these exceptions mentioned, I know of no other examples that document an iconographic connection between Paul or Matthew and Socrates.[109]

As far as I am aware, Byzantine literature offers no direct hold for the comparison of Socrates and John. Therefore it seems possible that this parallel could have been conveyed orally between artists. It is also hard to imagine that a written source for the similarity of facial features between John and Socrates could have existed since the Church insisted on the authenticity of the iconography of all saints and also of John. The artists could have also been inspired by a text, possibly one from the first centuries of Christianity, that has not been transmitted into current times, but in which a general connection between John and his work and Socrates and his work was described. The Vita of St. John by Prochoros, which, as already mentioned, was composed probably in Ephesus, shows that such a written connection may have existed.[110] Although not explicit, the vita describes a certain parallel between the two men on one point, namely the relationship between famous teacher and equally renowned pupil. The vita of John names a young pupil of the Evangelist, Prochoros, said to be one of the seven deacons of the first community in Jerusalem, whom the apostle appoints to take care of Hellenistic widows (Acts 6:1–7). Originally a pupil of the apostle Peter, Prochoros becomes a companion to John and is also banned with him to Patmos, where he is said to have written down the Revelation of John (Legends tell that Prochoros was later appointed the bishop of Nikomedeia by Peter, and he is said to have died as a martyr in Antioch). This relationship between John and Prochoros bears a resemblance to the relationship between Socrates and Plato. As is known, Socrates wrote down none of his work himself, rather they were documented by his pupils and most prominently by Plato.

The parallel between John and Socrates can be recognized in other details of the vita. As is known, Socrates was imprisoned for godlessness and being a destructive influence on youth, and he was sentenced to death in his trial concerning godlessness. The blasphemy Socrates was accused of must have been a positive signal for the Christian church and for the place of the Greek philosophers among Christians. John was also imprisoned for turning his back on the gods and for his love to Christ and was then banned to Patmos. Socrates was sentenced to death by drinking from the cup of hemlock; also John was made to drink poison after refusing to sacrifice at the Artemis temple in Ephesus. There is however one major difference: while Socrates dies from the poison, John saves himself with the power of his faith. According to the *Legenda Aurea*, the "Golden Legend", John makes the sign of the cross, the poison leaves the cup in the form of a snake, and he drinks without dying: "Then the apostle took the cup, armed himself with the sign of the cross, drained the

[101] Cf. Richter, *The Portraits*, I, 118, Fig. 563.

[102] *Philosophy and the Abrahamic religions. Scriptural Authority and Theories of Knowledge*, An International Conference sponsored by Marmara University and McGill University, Istanbul, 9–11 December 2010. Programme and Abstracts (cover page); http://www.mcgill.ca/files/creor/IstanbulConference_Programme_ 8Oct10.pdf.

[103] Cf. Schneider, *Geistesgeschichte der christlichen Antike*, 175.

[104] Iustinus Martyr, *Apologia*, I, 46, in: *Iustini Philosophi et Martyris. Opera quae feruntur omnia*, I/1, ed. J. K. Th. von Otto, Jena 1876³ (reprint: Wiesbaden 1969), 128; also cf. W. Jaeger, *Das frühe Christentum und die griechische Bildung*, Berlin 1963, 91 sq; Schneider, *Geistesgeschichte der christlichen Antike*, 18, 177, 597; G. M. A. Hanfmann, *Socrates and Christ,* Harvard studies in classical philology 60 (1951) 205–233; V. Drbal, *Sókratés, Odysseus, Kassiopeia, Aión. Vybrané aspekty ikonografie pozdně antických mozaik v Sýrii,* Prague 2009 (dissertation, University of Prague), 128–137, 192 sqq; M. Edwards, *Socrates and the early Church*, in: *Socrates, from antiquity to the Enlightenment*, ed. M. Trapp, Aldershot 2007, 127–141; F. Ch. Baur, *Das Christliche des Platonismus oder Sokrates und Christus,* Tübingen 1837, passim.

[105] Cf. Schneider, *Geistesgeschichte der christlichen Antike*, 177; Drbal, *Sókratés*, 199 sqq.

[106] On the comparison of Paul with Socrates cf. E. W. Stegemann, *Paulus und Sokrates,* in: *Der fragende Sokrates*, ed. K. Pestalozzi, Stuttgart 1999, 115–131.

[107] Cf. R. J. Pillinger, *Paratextual literature in Early Christian art. Acta Pauli et Theclae*, in: *In the second degree. Paratextual literature in ancient Near Eastern and ancient Mediterranean culture and its reflections in medieval literature*, ed. Ph. S. Alexander, A. Lange, R. J. Pillinger, Leiden 2010, 239–266; Drbal, *Sókratés*, 150–152.

[108] D. C. Skemer, *From Byzantium to Princeton. A century of collecting Greek manuscripts*, in: *Byzantine Art: Recent Studies.* Essays in honor of Lois Drewer, ed. C. Hourihane, Tempe–Princeton 2009, 189, Fig. 4.

[109] In my opinion, the attempts to connect the images of Paul in the Christian Topography of Cosmas Indikopleustes in the Vatican and in Hosios Loukas with images of Socrates are not valid; cf. Charalabopoulos, *Two images of Socrates*, 109; Drbal, *Sókratés*, 151.

[110] Zahn, *Acta Joannis*, LVIII, LX, 154.

drink, and suffered no harm; and all present began to praise God."[111]

Both Socrates and John stand at the beginning of a new era in philosophy. Socrates' teachings are at the beginning of Plato's dialectics; they are the source of Aristoteles' logic and philosophical ethics. The exemplary impact of Socrates' thought in the history of philosophy extended not only to the civilization of antiquity through its historical end but also into modern, Western philosophy which began with the Renaissance. Socrates was the first philosopher to have left metaphysical speculation and naive dogmatic theses behind in order to reach a goal, for which thinking defined a constant procedural approach. In his time, a new methodology which Socrates' introduced was maieutics, the process of philosophical dialogue for the purpose of gaining insight in an investigative process open to all results. In the dialogue, he attempted to incite his discussion partner to become intellectually active himself. Through questions, and not through sophist instruction of the discussion partner, one's own capacity of discernment including the knowledge of the good and noble would be "born" or brought forth. He compared himself with his mother, the midwife, when he helped at the birth of ideas. For the dialogue partner Plato regularly showed in the course of the examination that Socrates, who purported not to know, revealed significantly more knowledge than they possessed themselves. Proclaiming the limits of human cognition, he always aimed for an open end to the discussion, for aporia. In the dialectic approach, he overcame the individualism of Hellenistic enlightened and the subjectivity of the sophists and thus founded a new, higher objectivity. Among the aspired goals of Socrates were the realization that proper actions stem from proper understanding and that justice is the fundamental condition for salvation. Hence for him, to do wrong is worse than being wronged. Additionally the process of questioning and investigating as a basis for philosophical ethics was an original approach from Socrates. It was important for him to find a secure foundation for human understanding, and he believed that this lie in the power of human reason. He saw as his opponents the sophists, who gave their students wisdom in exchange for money, even though the people often did not differentiate between Socrates and them. But unlike the sophists, Socrates accepted no payment for his teaching.[112]

Jesus, the two first Christian communities, Paul and John form the basis of Christianity. As Carl Schneider defined, the Gospel of John is the first philosophical, theological, hymnical and cult-oriented complete description of the Christian *hieros logos* with certain open positions.[113] The Gospel according to John is neither a complement nor correction or interpretation of the synoptic Gospels, but an independent work. Many commentators assume that the evangelist John knew the Gospel of Mark and maybe also the Gospel of Luke, or at least presupposed this knowledge among his readers. Nevertheless the synoptic gospels are not recognizably used as a source or model, even where John's Gospel covers the same material.[114] For this reason some researchers hypothesize that John may have had access to sources or traditions independent from and equally old as the Gospel of Mark and they thus place priority on the Gospel of John.[115]

The high literary and theological achievement of the evangelist John in his work is debated. John takes his own discrete and theologically reflective path in conveying Christian beliefs. In comparison with the synoptic Gospels, he represents congruent material quite differently and seldom uses similar terms and ideas, which gives the impression that he wanted to supersede the synoptic Gospels with a higher, more intellectual Gospel. Already St. Clement of Alexandria († around 215) noted: "John, as the last, encouraged by his students and inspired by the Spirit, knowing that the bodily had already been recorded in the Gospels, composed a pneumatic Gospel".[116] Also St. Jerome († 420) explains that John received the eagle as a symbol because in his prologue on the Word, which at the beginning was with God, ascends higher than the others and soars in the highest regions like the eagle ascends to the sun.[117] Unlike the synoptic gospels, which were intended for missions among the broad masses, John turns his attention more toward educated readers. In his work he shows his own high philosophic education and exact knowledge of Hellenic religion and philosophies. Right at the beginning of his gospel, it is clear that John is to be seen as the philosopher among the Evangelists.[118]

There are still open questions concerning the comparison between Socrates and John, which inspired artists to use Socrates as a model for the depiction of John, such as where and when it originated. The question of location is particularly difficult to answer as the cult of John was widely celebrated; however, one must not underestimate the role of Ephesus, where this cult originated, where scientific research located the seat of the "Johannine school" and where according to tradition Prochoros composed the vita of John. The intellectual climate of early Christian Ephesus, where late

---

[111] *Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Reading on the Saints*, ed. W. Granger Ryan, I, Princeton 1993, 53.

[112] On Socrates and his teaching: Diogenes Laertios, II, 5.18–47 (*Diogenes Laertius*, ed. Hicks, 149–176); M. N. Djurić, *Istorija helenske etike*, Belgrad 1990[2], 239–275; R. Altrichter, E. Ehrensperger, *Sokrates*, Stuttgart 2010; G. Rudebusch, *Socrates*, Chichester–Malden 2009; G. Figal, *Sokrates*, München 1995; E. Martens, *Sokrates. Eine Einführung*, Stuttgart 2004; E. Martens, *Die Sache des Sokrates*, Stuttgart 1992; Ch. Kniest, *Sokrates zur Einführung*, Hamburg 2003; Kaufmann, *Sokrates*, 43 sqq; C. C. W. Taylor, *Sokrates*, Freiburg im Breisgau 1999; W. H. Pleger, *Sokrates. Der Beginn des philosophischen Dialogs*, Reinbek 1998; G. Vlastos, *Socrates. Ironist and moral philosopher*, Ithaca 1991.

[113] Schneider, *Geistesgeschichte des antiken Christentums*, 137.

[114] Already in antiquity this caused differences of opinion concerning the historical truth contained in the Gospels (such as "Contra Christianos" by Porphyrios), and these apparent contradictions still represent a challenge in the exegetic discussion until today; cf. J. Frey, *Das Vierte Evangelium auf dem Hintergrund der älteren Evangelientradition. Zum Problem: Johannes und die Synoptiker*, in: *Johannesevangelium – Mitte oder Rand des Kanons?*, 61–64.

[115] Cf. Frey, *Das Vierte Evangelium*, 71–76.

[116] *Eusebiou Ekklēsiastikēs istorias*, VI 14,7 (*Eusebius von Caesarea. Kirchengeschichte*, ed. H. Kraft, 289; *Eusèbe de Césarée. Histoire*, ed. G. Bardy, II, 107).

[117] Cf. St. Jerome's *Foreword to the Commentary on Matthew*: PL 26, 19BC-20; *Commentariorum in Matheum libri IV*, Turnhout 1969 (S. Hieronymi Presbyteri opera, pars I, opera exegetica; 7) 3–4.

[118] There is extensive literature on the Gospel according to John; cf. U. Busse, *Das Johannesevangelium. Bildlichkeit, Diskurs und Ritual*, Leuven 2002 (with bibliography for the period 1986–1998); Broer, *Einleitung*, I; J. Kügler, *Das Johannesevangelium*, in: *Einleitung in das Neue Testament*, ed. M. Ebner, S. Schreiber, Stuttgart 2008, 208–228; L. Schenke, *Das Johannesevangelium. Einführung, Text, dramatische Gestalt*, Stuttgart 1992; H. Thyen, *Johannesevangelium*, in: *Theologische Realenzyklopädie* 17 (1988) 200–225; R. E. Brown, *An Introduction to the Gospel of John*, New York 2003; F. J. Moloney, *The Gospel of John. Text and Context*, Boston 2005; L. Schenke, *Johannes: Kommentar,* Düsseldorf 1998; U. Schnelle, *Das Evangelium nach Johannes*, Leipzig 2004; F. Siegert, Das *Evangelium des Johannes in seiner ursprünglichen Gestalt. Wiederherstellung und Kommentar*, Göttingen 2008; H. Thyen, *Das Johannesevangelium*; S. van Tilborg, *Das Johannes-Evangelium. Ein Kommentar für die Praxis*, Stuttgart 2005; K. Wengst, *Das Johannesevangelium*, 1–2, Stuttgart 2000–2001; U. Wilckens, *Das Evangelium nach Johannes,* Göttingen 2000[18].

antique life, including Greek philosophers, flourished well into the sixth century, appears to be of special significance. Archaeological excavations that have revealed both sculpture as well as two rare fresco images of Socrates provide evidence for the valued position of the cult of Socrates in Ephesus.[119] Although there are no known early Christian visual or literary sources concerning a direct parallel between Socrates and John, it seems likely that this connection developed in the first centuries of Christianity. This could also explain the episode described in the vita of John, if it was not freely developed by the author. What is clear is that after the end of iconoclasm there is a developed parallel between John and Socrates that can be traced in visual arts from the ninth-tenth century.[120]

[119] On the image of Socrates seated cf. n. 60, 102, 103 supra and a eighteenth-century drawing by Preisler in his work *Statuae antiquae* (Richter, *The Portraits*, I, 110, Fig. 559). On the bust of Socrates in a medaillon (*Hanghaus* 2, Apartment V, first layer, east wall, around 200–220) cf. Strocka, *Die Wandmalerei*, 115–116, Taf. 265.

[120] I would like to express my thanks to Sarah Teetor for the English translation of this article.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Ajnalov D. V., *The Hellenistic origins of Byzantine art*, ed. C. A. Mango, New Brunswick 1961.

Altrichter R., Ehrensperger E., *Sokrates*, Stuttgart 2010.

*Aristophanes. Clouds*, ed. K. J. Dover, Oxford 1968.

Babić G., *Ciklus Hristovog detinjstva u predelu s humkama na fresci u Gradcu*, Raška baština 1 (1975) 49–57.

Barrett C. K., *Das Evangelium nach Johannes*, Göttingen 1990.

Baur F. Ch., *Das Christliche des Platonismus oder Sokrates und Christus,* Tübingen 1837.

Bees N., *Darstellungen altheidnischer Denker und Autoren in der Kirchenmalerei der Griechen*, Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher 4 (1923) 107–127.

Belting H., *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970.

Broer I., *Einleitung in das Neue Testament*, I, Würzburg 2006.

Brown R. E., *An Introduction to the Gospel of John*, New York 2003.

Buberl P., Gerstinger H., *Die byzantinischen Handschriften*, 2: *Handschriften des X–XVIII. Jahrhunderts*, Leipzig 1938.

Buchthal H., *Codex Parisinus Graecus 139*, Hamburg 1933 (dissertation, Universität Hamburg).

Buchthal H., *Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century*, Jahrbuch der Berliner Museen 25 (1983) 27–102.

Buchthal H., *The Exaltation of David*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 37 (1974) 330–333.

Buchthal H., *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, London 1938.

Buchthal H., Belting H., *Patronage in thirteen-century Constantinople. An Atelier of the late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Washington 1978.

Busse U., *Das Johannesevangelium. Bildlichkeit, Diskurs und Ritual*, Leuven 2002.

*Byzantium at Princeton. Byzantine art and archaeology at Princeton University*. Catalogue of an Exhibition at Firestone Library, Princeton University, August 1 through October 26, 1986, ed. S. Ćurčić, A. St. Clair, Princeton 1986.

Charalabopoulos N., *Two images of Socrates in the art of the Greek east,* in: *Socrates, from antiquity to the Enlightenment*, ed. M. Trapp, Aldershot 2007.

*Commentariorum in Matheum libri IV*, Turnhout 1969 (S. Hieronymi Presbyteri opera, pars I, opera exegetica; 7).

Cutler A., *The Aristocratic Psalters in Byzantium*, Paris 1984.

*Der Wiener Dioskurides. Codex medicus Graecus 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, 1, Graz 1998.

*Diogenes Laertius. Lives of eminent Philosophers*, ed. R. D. Hicks, Cambridge, Mass – London 2000.

Djurić B., *Plato, Plutarch and the Sibyl in the Fresco Decoration of the Episcopal Church of the Virgin Ljeviška in Prizren*, in: *Byzantine Narrative*, XIV[th] Conference of the Australian Association for Byzantine Studies, Papers in Honour of Roger Scott, ed. J. Burke et al., Melbourne 2006, 274–283.

Djurić M. N., *Istorija helenske etike*, Belgrad 1990[2].

Djurić S., *Predstava Sokrata u Ljubostinji*, ZLUMS 13 (1977) 199–203.

Djurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1991.

Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka Patrijaršija*, Beograd 1990.

Drbal V., *Sókratés, Odysseus, Kassiopeia, Aión. Vybrané aspekty ikonografie pozdně antických mozaik v Sýrii,* Prague 2009 (dissertation, University of Prague).

Dujčev I., *Die Begleitinschriften der Abbildungen heidnischer Denker und Schriftsteller in Bačkovo und Arbanasi*, JÖB 16 (1967) 203–209.

Dujčev I., *Klassisches Altertum im mittelalterlichen Bulgarien*, in: *Renaissance und Humanismus in Mittel- und Osteuropa. Eine Sammlung von Materialien*, ed. J. Irmscher, Berlin 1962, 343–356.

Dujčev I., *Nouvelles données sur les peintures des philosophes et des écrivains païens à Bačkovo*, Revue des études sud-est européennes 9 (1971) 391–395.

Edwards M., *Socrates and the early Church*, in: *Socrates, from antiquity to the Enlightenment*, ed. M. Trapp, London 2007, 127–141;

Eichler F., *Die österreichischen Ausgrabungen in Ephesos im Jahre 1963*, Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 101 (1964) 44.

*Eusèbe de Césarée. Histoire ecclésiastique*, ed. G. Bardy, I–IV, Paris 1952–1960.

*Eusebius von Caesarea. Kirchengeschichte*, ed. H. Kraft, München 1984[2].

Figal G., *Sokrates*, München 1995.

Frey J., *Das Vierte Evangelium auf dem Hintergrund der älteren Evangelientradition. Zum Problem: Johannes und die Synoptiker*, in: *Johannesevangelium – Mitte oder Rand des Kanons? Neue Standortbestimmungen*, ed. Th. Söding, Freiburg im Breisgau 2003, 61–64, 71–76.

Friend, Jr. A. M., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts I*, Art Studies 5 (1927) 115–147.

Friend, Jr. A. M., *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts II*, Art Studies 7 (1929) 3–29.

Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998.

Garidēs M., Paliouras A., *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ioannina 1993 (M. Garidēs, A. Paliouras, *Monastēria nēsou Iōanninōn. Zōgraphikē*, Iōannina 1993).

Gerstinger H., *Dioskurides. Codex Vindobonensis med. Gr. 1 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Kommentarband zu der Facsimileausgabe, Graz 1970.

Giannoulis M., *Die Moiren. Tradition und Wandel des Motivs der Schicksalsgöttinnen in der antiken und byzantinischen Kunst*, Münster 2010.

Gligorijević-Maksimović M., *Classical Elements in the Serbian Painting of the Fourteenth Century*, ZRVI 44 (2007) 363–370.

Görg M., *Offenbarung des Johannes*, in: *Neues Bibel-Lexikon*, ed. M. Görg, B. Lang, III, Zürich 2001, 22.

Grünwald A., *Byzantinische Studien zur Entstehungsgeschichte des Pariser Psalters, Ms. Grec. 139*, Brünn 1929.

Hanfmann G. M. A., *Socrates and Christ,* Harvard studies in classical philology 60 (1951) 205–233.

Hemleben J., *Johannes der Evangelist in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1972.

Hengel M. (mit einem Beitrag zur Apokalypse von J. Frey), *Die johanneische Frage. Ein Lösungsversuch*, Tübingen 1993.

Herman A., *Das erste Bad des Heilands in spätantiker Kunst und Legende*, Jahrbuch für Antike und Christentum 10 (1967) 61–81.

Hunger H., Hannick Ch., *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, 4, Wien 1994.

Hunger H., Kresten O., *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, 2, Wien 1969.

Hunger H., Lackner W., Hannick Ch., *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, 3/3, Wien 1992.

Hunger H., Wessel K., *Evangelisten*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, II, Stuttgart 1971, 452–507.

Hutter I., *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library*, I, Stuttgart 1977.
*Irenäus von Lyon. Adversus haereses. Gegen die Häresien*, ed. N. Brox, V, Freiburg im Breisgau 2001.
*Iustini Philosophi et Martyris. Opera quae feruntur omnia*, I/1, ed. J. K. Th. von Otto, Jena 1876[3] (reprint: Wiesbaden 1969).
*Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Reading on the Saints*, ed. W. Granger Ryan, I, Princeton 1993.
Jaeger W., *Das frühe Christentum und die griechische Bildung*, Berlin 1963.
*Johannesevangelium – Mitte oder Rand das Kanons? Neue Standortbestimmungen*, ed. Th. Söding, Freiburg im Breisgau 2003.
Kaufmann E.-M., *Sokrates*, München 2000.
Kekulé von Stradonitz R., *Bildnisse des Sokrates*, Berlin 1908
Klauck H.-J., *Die Johannesbriefe*, Darmstadt 1991.
Klauck H.-J., *Johannesbriefe*, in: *Neues Bibel-Lexikon*, ed. M. Görg, B. Lang, II, Zürich 1995, 350–353.
Kniest Ch., *Sokrates zur Einführung*, Hamburg 2003.
Kollias E., *Patmos*, Athens 1986.
Kruse H.-J., *Ein Sokratesporträt in Sfax*, in: *Griechische Porträts*, ed. K. Fittschen, Darmstadt 1988, 357.
Kügler J., *Das Johannesevangelium*, in: *Einleitung in das Neue Testament*, ed. M. Ebner, S. Schreiber, Stuttgart 2008, 208–228.
Kügler J., *Der Jünger, den Jesus liebte*, Stuttgart 1988.
Lechner M., *Johannes der Evangelist (der Theologe)*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VII, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, 108–130.
Likhacheva V. D., *Vizantiĭskai͡a miniati͡ura. Pami͡atniki vizantiĭskoĭ miniati͡ury IX–XV vekov v sobranii͡akh Sovetskogo Soi͡uza = Byzantine Miniature. Masterpiece of Byzantine Miniature of IXth–XVth Centuries in Soviet Collections*, Moskva 1977.
Marava-Chatzinicolaou A., Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the illuminated Byzantine manuscripts of the National Library of Greece*, I–II, Athens 1978–1985.
Martens E., *Die Sache des Sokrates*, Stuttgart 1992.
Martens E., *Sokrates. Eine Einführung*, Stuttgart 2004.
Maxwell K., *Paris, Bibliothèque Nationale de France, Codex Grec 54: Modus Operandi of Scribes and Artists in a Palaiologan Gospel Book*, DOP 54 (2000) 117–138.
Mazal O., *Byzanz und das Abendland*, Wien 1981.
Medaković D., *Pretstave antičkih filozofa i sivila u živopisu Bogorodice Ljeviške*, ZRVI 6 (1960) 43–57.
Mellink M. J., *Archaeology in Asia Minor*, American Journal of Archaeology 68 (1964) 149–166.
Meyer M., *The Personification of Zion in Byzantine Psalters with Marginal Illustrations: Between Eschatological Hopes and Realia*, Ars Judaica 5 (2009) 7–22.
Miljković-Pepek P., *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967.
Moloney F. J., *The Gospel of John. Text and Context*, Boston 2005.
Morey Ch. R., *Notes on East Christian Miniatures*, The Art Bulletin 11 (1929) 5–103.
Morey Ch. R., *The "Byzantine Renaissance"*, Speculum 14 (1939) 139–159.
Nordhagen P. J., *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, BZ 54 (1961) 333–337.
Oberlinner L., *Johannes (Apostel)*, in: *Neues Bibel-Lexikon*, ed. M. Görg, B. Lang, II, Zürich 1995, 351.
Okayama Y., *The Ripa Index. Personifications and their attributes in five editions of the Iconologia*, Doornspijk 1992.
Omont H., *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI[e] au XIV[e] siècle*, Paris 1929.
*Patmos. Die Schätze des Klosters*, ed. A. D. Kominis, Athen 1988.
Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N., *The Treasures of Mont Athos. Illuminated manuscripts, miniatures, headpieces-initial letters*, I–IV, Athens 1974–1991.
*Philosophy and the Abrahamic religions. Scriptural Authority and Theories of Knowledge*, An International Conference sponsored by Marmara University and McGill University, Istanbul, 9–11 December 2010. Programme and Abstracts (cover page); http://www.mcgill.ca/files/creor/IstanbulConference_Programme_8Oct10.pdf;
Pillinger R. J., *Paratextual literature in Early Christian art. Acta Pauli et Theclae*, in: *In the second degree. Paratextual literature in ancient Near Eastern and ancient Mediterranean culture and its reflections in medieval Literature*, ed. Ph. S. Alexander, A. Lange, R. J. Pillinger, Leiden 2010, 239–266.
PL 26, 19BC-20A.
*Plato. Symposium*, ed. C. J. Rowe, Warminster 1998.
*Platon. Des Sokrates Apologie. Kriton. Euthydemos. Menexenos. Gorgias. Menon*, ed. H. Hofmann et al., Darmstadt 2011[6].
*Platon. Symposion*, ed. T. A. Szlezák, Düsseldorf–Zürich 2002.
*Platon*. *Theätet*, ed. F. Schleiermacher, A. Becker, Frankfurt 2007.
Pleger W. H., *Sokrates. Der Beginn des philosophischen Dialogs*, Reinbek 1998.
Prashkov L., *Tsŭrkvata «Rozhdestvo Khristovo» v Arbanasi*, Sofii͡a 1979.
Premerstein A. v., *Griechisch-heidnische Weise als Verkünder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien*, in: *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien*, Herausgegeben zur Feier des 200 jährigen Bestehens des Gebäudes, Wien 1926, 647–666
Premerstein A. v., *Neues zu den apokryphen Heilsprophezeiungen heidnischer Philosophen in Literatur und Kirchenkunst*, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 9 (1932) 338–374.
Prolović J., *Die Miniaturen des sogenannten Dovolja-Tetraevangeliars (Belgrad, NBS, Rs. 638)*, JÖB 45 (1995) 283–306.
Radojčić S., *Uloga antike u starom srpskom slikarstvu*, in: idem, *Odabrani članci i studije*, Beograd–Novi Sad 1982.
*Reinach S., Répertoire de reliefs grecs et romains*, III, Paris 1912.
Richter G. M. A., Smith R. R. R., *The Portraits of the Greeks*, Ithaca 1984.
Richter G. M. A., *The Portraits of the Greeks*, I, London 1965.
Rolley C., *La sculpture grecque,* 2: *La période classique*, Paris 1999.
Rudebusch G., *Socrates*, Chichester–Malden 2009.
Schefold K., *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1997.
Scheibler I., *Sokrates in der griechischen Bildniskunst.* Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke, München 1989.
Scheibler I., *Zum ältesten Bildnis des Sokrates,* Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 40 (1989) 7–33.
Schenke L., *Das Johannesevangelium*. *Einführung, Text, dramatische Gestalt*, Stuttgart 1992.
Schenke L., *Johannes: Kommentar,* Düsseldorf 1998.
Schneider C., *Geistesgeschichte der christlichen Antike*, München 1970.
Schneider C., *Geistesgeschichte des antiken Christentums*, München 1965.
Schnelle U., *Das Evangelium nach Johannes*, Leipzig 2004.
Siegert F., Das *Evangelium des Johannes in seiner ursprünglichen Gestalt. Wiederherstellung und Kommentar*, Göttingen 2008.
Skemer D. C., *From Byzantium to Princeton. A century of collecting Greek manuscripts*, in: *Byzantine Art: Recent Studies.* Essays in honor of Lois Drewer, ed. C. Hourihane, Tempe–Princeton 2009, 185–191.
Söding Th., *Die Entstehungsverhältnisse des Johannesevangeliums*, http://www.ruhr-uni-bochum.de/imperia/md/content/nt/nt/dasjohannesevangelium/entstehung.pdf
Spatharakis I., *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*, Leiden 1981.
Stegemann E. W., *Paulus und Sokrates,* in: *Der fragende Sokrates*, ed. K. Pestalozzi, Stuttgart 1999, 115–131.
Strocka V. M., *Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos*, Wien 1977.
Strong D. E., *Welt der Antike*, München 1974.
Taylor C. C. W., *Sokrates*, Freiburg im Breisgau 1999.
Theobald M., *Herrenworte im Johannesevangelium*, Freiburg–New York 2002.
Thyen H., *Das Johannesevangelium*, Tübingen 2005.
Thyen H., *Johannesevangelium*, in: *Theologische Realenzyklopädie* 17 (1988) 200–225.
Tsitouridou A., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Thessaloniki 1986 (Tsitouridou A., *Ho zōgraphikos diakosmos tou agiou Nikolaou Orphanou stē Thessalonikē*, Thessaloniki 1986).
Vachev H., *Hramŭt «Rozhdestvo Hristovo» v Arbanasi*, Varna 2008.
van Tilborg S., *Das Johannes-Evangelium. Ein Kommentar für die Praxis*, Stuttgart 2005.
Velmans T., *L'héritage antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du roi Milutin (1282–1321)*, in: *Vizantijska umetnost početkom XIV veka*, Beograd 1978, 39–51.
*Virtue & Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, ed. C. Hourihane, Princeton 2000.
Vlastos G., *Socrates. Ironist and moral philosopher*, Ithaca 1991.
von den Hoff R., *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München 1994.
Weisbach W., *Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern*, Rivista di archeologia christiana 16 (1939) 101–127.
Weitzmann K., *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, London 1981.
Weitzmann K., *Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels*, Alte und neue Kunst. Wiener kunstwissenschaftliche Blätter 3/2 (1954) 41–59.
Weitzmann K., *Der Paris Psalter ms. gr. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance*, Jahrbuch für Kunstwissenschaft 6 (1929) 178–194.
Weitzmann K., *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, I–II, Wien 1996[2].

Weitzmann K., *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Köln–Opladen 1963.

Weitzmann K., *The fresco cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton 1951.

Wengst K., *Bedrängte Gemeinde und verherrlichter Christus. Ein Versuch über das Johannesevangelium*, München 1992[4].

Wengst K., *Das Johannesevangelium*, 1–2, Stuttgart 2000–2001.

Wilckens U., *Das Evangelium nach Johannes,* Göttingen 2000[18].

Wilckens U., *Der Sohn Gottes und seine Gemeinde. Studien zur Theologie der johanneischen Schriften*, Göttingen 2003.

*Xenophon. Apology and Memorabilia* I, ed. M. D. Macleod, Oxford 2008.

*Xenophon. Symposium*, ed. A. J. Bowen, Warminster 1998.

Zahn Th., *Acta Joannis*, Erlangen 1880.

Zanker P., *The mask of Socrates. The image of the intellectual in antiquity*, Berkeley 1995.

Zumstein J., *Kreative Erinnerung. Relecture und Auslegung im Johannesevangelium*, Zürich 2004[2].

Živković B., *Kalenić. Crteži fresaka*, Beograd 1982.

Živković B., *Manasija. Crteži fresaka*, Beograd 1983.

Živković B., *Ravanica. Crteži fresaka*, Beograd 1990.

Živković B., *Žiča. Crteži fresaka*, Beograd 1985.


# Сократ и свети апостол Јован

## Сличност њихових портрета

Јадранка Проловић


У науци је већ одавно познат утицај антике на византијску уметност, а посебно су велики утицај имале представе античких филозофа на стварање иконографије јеванђелиста. По свему судећи, византијски иконографи најдаље су отишли стварајући образац за представу јеванђелисте Јована, који врло често веома личи на великог античког филозофа Сократа. Први пут се та сличност види на представама из средњовизантијског периода, у којем је, у епохи ренесансе уметности у време династије Македонаца, антички утицај на византијске моделе био врло велики. Највише примера очувано је у минијатурном сликарству, а та појава примећује се и на појединим примерима монументалног сликарства. Уметници из времена династија Комнина и Палеолога наставили су ову традицију, па је сличност јеванђелисте Јована са Сократом и тада очигледна, нарочито на многим делима из времена ренесансе Палеолога. Известан утицај на то угледање византијских сликара могли су имати живот, делатност и дело те две личности, који се у неким елементима могу поредити. Када је, око 500. године, написано житије јеванђелисте Јована и створен лик његовог ученика Прохора, који је Јованово дело по диктату бележио, створена је основа за поређење односа Јовановог и Прохоровог са односом Сократа и Платона. Тако је на византијске сликаре могла утицати и византијска литература. Приликом разматрања порекла тог поређења не би се смео занемарити значај Ефеса, места у којем је античка култура цветала све до VI века и у којем је Сократ био веома цењен, што показују представе у зидном сликарству и скулптури пронађене приликом археолошких радова у том граду. Ефес је био и центар из којег се ширио култ јеванђелисте Јована – он је, по веровању, у Ефесу написао јеванђеље и, по истом предању, ту је и умро. На месту његовог наводног гроба уздизала се позната, њему посвећена црква, за коју је била везана литерарна делатност што је утицала на формирање култа тог светог.

# Mosaics of a villa in Velvento near Kozani, Greece

Maria Tsiapali*

Ministry of Culture and Tourism, Greece. 17th Ephorate of Byzantine Antiquities, Grevena

UDC 738.5.01](495 Kozani)"03/05"
728.84.032/.033
DOI 10.2298/ZOG1135021T
Оригиналан научни рад

*The excavations held in Kamkoutis' field in the city of Velvento, near Kozani, Greece so far have revealed a villa dated in the early Byzantine period. Three of the villa's rooms are covered with mosaic floors. The mosaicists share the common repertory. Floral and vegetal elements are predominant, while animal and mythological scenes are excluded. The good workmanship of the floor makes this discovery of considerable interest.*

*Key words: Velvento near Kozani, early Byzantine mosaic floor, floral elements, vegetal ornaments, geometric designs, Tesserae*

In Greece, floors paved with plain or colored pebbles set into clay are found from the prehistoric period. The earliest decorated mosaics to survive in Greece date from the late fifth century B.C.[1] It is doubtful whether they were influenced by the early examples of decorated pebble mosaics in Asia Minor and Assyria. An independent evolution is more likely. The largest group consists of the pavements from Olynthus in northern Greece, while other early examples come from the Peloponnese, Attica and Euboea.

During the Hellenistic and roman period, the use of mosaics has been increased. They are more decorative as they are designed not only with floral and vegetal elements, but also with mythological and animals scenes. Nereids, maenads, satyrs and gods usually occupy central panels. Sometimes figures and most often rows of animals – real or fabulus such as sea-monsters and other creatures – form a frieze.[2] The poses are complex and convincing. Faces are in three quarter view as well as profile. Details are no longer purely linear. Shading is used extensively.[3]

The mosaic floors survive in the early byzantine period in Greece.[4] In the prefecture of Kozani in Western Macedonia, many sites have been excavated such as Voskohori, Akrini, Komanos, Kaisareia, Velventos. Basilicas, private houses and baths were paved with mosaics.

This is a presentation of the mosaic floors of a villa excavated in Kamkoutis' field in the city of Velvento, near Kozani (Fig. 1).[5] So far, our excavations have revealed that four of the villa's rooms are paved with tessellated mosaics. Three of these rooms have preserved their mosaic floors, while the pavement of the forth room was found in a ruined condition.

In the summer of 2007, a large mosaic pavement in room E was brought to light (Fig. 2). The center of the floor is occupied by an octagon which is decorated with a vase amphorae. Ivy scrolls come out of the vase.

Around the octagon, two borders are designed. The interior border includes interlace ornament while the outer ivy scrolls and leaves curling back from the stems.

Around the central section, runs a continuous border of rectangles alternating with squares and triangles (Fig. 3). The panels are covered with meander, extended crosslets, intersecting circles, ivy scrolls, rosette, Solomon's knot, step ornament, fish-scale and basketweave ornament.

In the east and west side of the floor, there is a border of rectangular panels alternating with square panels decorated with linear and floral elements such as leaves, circles, triangles, lozenges. In the north and south side of the floor, the border is depicted with interlace ornament.

Mosaic floors with similar geometric designs were revealed in a villa and in a basilica near the temple of Asklipios in Epidavros.[6] The mosaics have been dated to the fifth century. The main pattern with the octagon was also found in the Building II in the area of Lefkadia in Naoussa and has been dated to the same period.[7]

---

* Maria Tsiapali (m66tsiap@yahoo.gr).

[1] K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge–New York 1999, 5.

[2] Such as the Dionysiac mosaic from andron in the Villa of Good Fortune in Olynthos or the mosaic from the anteroom and andron in the House of the Mosaics in Eretria; *ibid.,* tab. 5, 6.

[3] *Ibid.,* 7–9, 12 –13.

[4] The mosaics of the basilicas in Nikopolis in Epirus consist a significant example. In these monuments the predominant motif is an all-over pattern of squares or circles filled with figures, animals, birds, plants or fruits. Cf. E. Kitzinger, *Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics: I. Mosaics at Nikopolis*, DOP 6 (1951) 85.

[5] Excavations have been held by the 17th Ephorate of Byzantine Antiquities since 2007. Cf. M. Tsiapali, *Αρχαιολογικά δεδομένα των ανασκαφών στο Βελβεντό Κοζάνης: προδρομικές παρατηρήσεις,* in: Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη, 21, Thessaloniki 2007, 47–54. Cf., also, *Ανασκαφική έρευνα στους νομούς Γρεβενών και Κοζάνης,* Δυτικομακεδονικά γράμματα 21 (Kozani 2009) 127 –135.

[6] P. Assēmakopoulou-Atzaka, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. II. Πελοπόννησος – Στερεά Ελλάδα,* Thessaloniki 1987, 60, 62, tab. 49a –b, 55a –b.

[7] A. Petkos, *Ψηφιδωτά δάπεδα Βέροιας και των περιοχών ελέγχου και επιρροής της,* Δυτικομακεδονικά γράμματα, 4 (1993) 54, tab. 33.

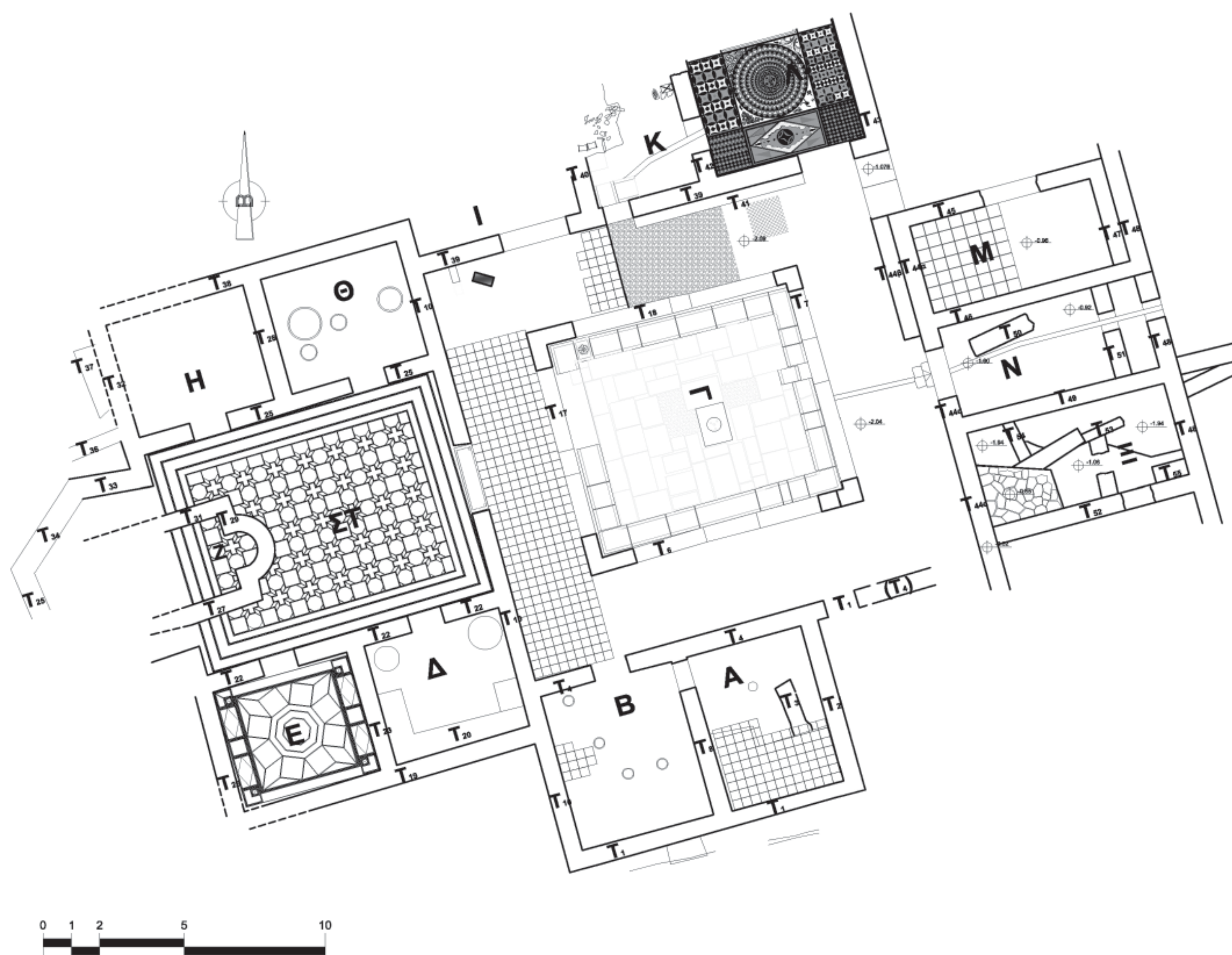


*Fig. 1. Villa in Velvento, the ground plan*



*Fig. 2. Villa in Velvento, room E, the mosaic floor*

The room E communicates directly with the central room ST of the villa which is considered to be the so-called "triclinium" through a wide doorway. The floor was paved with mosaics. Some of its parts are ruined. The preserved parts of the mosaic in room ST display intricate purely geometric patterns created from stone tesserae of a variety of colours: black, white, red, blue and yellow.

The central section is divided into many panels (Fig. 4). Octagons and squares are alternating with crosses and octagons. Within the crosses an interlace with eyelets ornament is revealed. Within the squares and octagons, a large number of geometric designs are inscribed: intersecting circles, chequerboard ornament, step ornaments in a circle, swastikas, fish – scale ornament, semi – circles, ivy leaf, extended crosslets star with a square inscribed basketwave, parallel zigzag ornament, rosette running dog ornament formed in a circle, double axe.

Around the central section run four series of borders (Fig. 5). The outer border consists of lozenges which include rectangles. The following pattern is an interlace with eyelets, the next one consists of three strips of interlace, while the innermost border is decorated with rinceau.

Excavations brought to light a mosaic pavement with similar patterns in the south aisle of saint Paul's basilica in Ko which has been dated to the late fifth or early sixth century.[8] Also, in the central aisle of saint Leonidis' basilica in Klapsi of Evritania which has been dated to the sixth century.[9]

Excavation was carried on to the north and north-east side of the triclinium (room ST). Seven rooms of the villa were uncovered. The floor of room named L was paved with mosaics (Fig. 6). The design of the mosaics differs from those of the previous rooms. The predominant motif consists of a central circle with a bird and four flowers around. This central panel is surrounded by a border with a running dog

[8] St. Pelekanidis, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών* ψηφιδωτών *δαπέδων της Ελλάδος. Ι. Νησιωτική Ελλάς,* Thessaloniki 1988, 67 –68, tab. 33b.

[9] Assimakopoulou-Atzaka, *Σύνταγμα, II,* 164 –168, tab. 281b.



*Fig. 3. Villa in Velvento, room E, the mosaic floor, a detail (border)*



*Fig. 4. Villa in Velvento, room ST, the mosaic floor, a detail (panels)*

ornament. Eleven concentric circles with rows of triangles, which form the pattern of the pine-cone are designed around the central element (Fig. 7).

The angles between the pine-cone and the enclosing square are filled with four different motifs: the first includes a tree with ivy leaves, the second three intersecting circles decorated with a cross and a rinceau, the third two fishes with a trident between them, while in the forth – which is ruined – leaves curling back from the stems.

Around the central square runs a continuous border of rectangles alternating with squares (Fig. 8). The squares are decorated with the chequerboard ornament. In the north and south side a symmetrical composition occurs on the rectangles: a lozenge includes a circle with concave diamonds



*Fig. 5. Villa in Velvento, room ST, the mosaic floor, a detail (borders)*

inscribed. In the east and west side, within the rectangles are intersecting circles which include step ornament.

The pattern of pine-cone is popular from the forth to the sixth century a.C. It was also revealed in other monuments such as a room in the archaeological site of saint Patapios in Veria dated to the fourth century,[10] a villa in Argos dated to the same period[11] or in the central aisle of saint Leonidis' basilica in Klapsi of Evritania which has been dated to the sixth century.[12]

In room L two coins made of copper were found. They are issues of Onorios and date to 395 –423 AD probably by the mint of Thessaloniki.

The fill covering the mosaic floors was rich in contextual material. It includes marble pieces, pieces of marble revetment, pieces of iron, pieces of window glass and fragments of glass bottles. The pottery of early byzantine period is repre-

---

[10] A. S. Petkos, *Ο αρχαιολογικός χώρος Αγίου Παταπίου Βέροιας,* Μελετήματα Ημαθίας, I/1 (2009) 86, tab. 6.

[11] Assimakopoulou-Atzaka, *op. cit.,* 48–49, tab. 5b.

[12] *Ibid.,* 166, tab. 279b.



Fig. 6. Villa in Velvento, room L, the mosaic floor



Fig. 8. Villa in Velvento, room L, the mosaic floor, a detail (border)

sented by vessels of various types: fragments of plates, bowls, dishes, late roman amphorae which contained wine or oil. Fragments of glazed pottery were recovered in upper layers.

We jump to the conclusion that the mosaics have been dated along with the construction of the building – probably in the fourth century – and were still in use in the fifth and even in the sixth century.



Fig. 7. Villa in Velvento, room L, the mosaic floor, a detail

In general the mosaic floors of the villa which was excavated in Kamkoutis' field in the city of Velvento were preserved in rather good condition apart from a few swells and cracks. The damage of the floor in room ST (triclinium) resulted from a fire, which presumably was caused by an earthquake.

The pavements of the room are composed of tesserae. The average sizes vary from one to two centimetres in diameter. The artificially shaped tesserae are of black, white, yellow, red and blue. A part of the pavement of the yard which was revealed between the room L and the atrium is composed of smooth nature pebbles (Fig. 9). It is important to mention that the room M next to room L was covered with ceramic pavement preserved in a rather good condition (Fig. 10).

There is no evidence that the tessellated technique is derived from that of the pebble mosaics. There are not in the strict sense the ancestors of tessellated mosaics, despite its undoubted influence on their development, as the pebble technique is unquestionably the earlier one.[13]

Sometimes, two or three different techniques may alternate in the mosaics of the same building. The fineness of the technique varies from one part to another according to the importance of the room of the villa.[14]

The use of mosaics testifies to the increasing demand of the wealthier citizens for elegance and comfort in their domestic surroundings. They were evidently a luxury. Their use within the house is also limited and it depends on the function of the room although this is not always clear.

The mosaicists drew their inspiration from many sources. They show interest in vegetal ornament, mythological and animal scenes. Many motifs are shared by architecture vase – painting and other crafts. The designs of

[13] Greek mosaics are divided into two categories: mosaics of natural pebbles and mosaics of artificially shaped more or less regular tesserae. Some mosaics show a mixture of pebbles and chips and tesserae in the same pavement; cf. K. M. D. Dunbabin, *Technique and Materials of Hellenistic Mosaics,* American Journal of Archaelogy 83/3 (1979) 265–266.

[14] For example, the mosaicists of Delos (Hellenistic period) had a clear notion of the distinction between the various techniques. The same happened in earlier examples, such as in Olynthos, in Thera and elsewhere; *ibid.,* 267, 269.



*Fig. 9. Villa in Velvento, the pavement of the yard*



*Fig. 10. Villa in Velvento, room M*

the floors with their multiple borders are reminiscent of a carpet.[15] Although there was some enlargement of the decorative repertory, a decline in quality is obvious and the standard of execution is seldom high.

As far as the mosaics in Velvento are concerned, the mosaicists share the common repertory. Floral and vegetal elements are predominant, while animal and mythological scenes are excluded. Animals or birds are depicted in isolation, not as part of a larger scene and human figures are not seen. Colours are used more freely. Dedicatory inscriptions were not found. The mosaicists are not isolated but they are related to other regions of West and Central Macedonia.[16] Their technique is rather fine and they retain a suggestion of the third dimension in particular parts of the mocaics. In the most parts, they show a rather two dimensional and linear style. The good workmanship of the floor makes this discovery of considerable interest.

So far there was not time to excavate along the rest of the field, but we can presume that new composition will come to light next year.

---

[15] Dunbabin, *Mosaics*, 9 –10.

[16] The mosaics of Velvento have similarities with those of Voskohori, of Komanos, of Veroia.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Assimakopoulou-Atzaka P., *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος. II. Πελοπόννησος – Στερεά Ελλάδα*, Thessaloniki 1987 (Assimakopoulou-Atzaka P., *Syntagma tōn palaiochristianikōn psēphidōtōn dapedōn tēs Hellados. II., Peloponnēsos – Sterea Ellada*, Thessaloniki 1987).

Dunbabin K. M. D., *Technique and Materials of Hellenistic Mosaics,* American journal of Archaelogy 83/3 (1979) 265–266.

Dunbabin K. M. D., *Mosaics of the Greek and Roman world,* Cambridge–New York 1999.

Kitzinger E., *Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics. I. Mosaics at Nikopolis*, DOP 6 (1951) 81–122.

Pelekanidis St., *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών* ψηφιδωτών *δαπέδων της Ελλάδος. I. Νησιωτική Ελλάς,* Thessaloniki 1988 67–68, tab. 33b (Pelekanidēs St., *Syntagma tōn palaiochristianikōn psēphidōtōn dapedōn tēs Hellados. I. Nēsiōtikē Hellas,* Thessaloniki 1988).

Petkos A., *Ψηφιδωτά δάπεδα Βέροιας και των περιοχών ελέγχου και επιρροής της,* Δυτικομακεδονικά Γράμματα 4 (1993) 54 [Petkos A., *Psēphidōta dapeda Veroias kai tōn periochōn eleghou kai epirroēs tēs*, Dytikomakedonika Grammat 4 (1993) 54].

Petkos A., *Ο αρχαιολογικός χώρος Αγίου Παταπίου Βεροίας,* Μελετήματα Ημαθίας I/1 (2009) 86 [Petkos A., *Ho archaiologikos chōros Agiou Patapiou Veroias*, Meletēmata Hēmathias I/1 (2009) 86].

Tsiapali M., *Αρχαιολογικά δεδομένα των ανασκαφών στο Βελβεντό Κοζάνης: προδρομικές παρατηρήσεις,* in: Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη, 21, Thessaloniki 2007, 47–54 [Tsiapali M., *Archaiologika dedomena tōn anaskaphōn sto Velvento Kozanēs: prodromikes paratērēseis*, in: To archaiologiko ergo stē Makedonia kai Thrakē, 21, Thessaloniki 2007, 47–54].

Tsiapali M., *Ανασκαφική έρευνα στους νομούς Γρεβενών και Κοζάνης,* Δυτικομακεδονικά Γράμματα 21 (2009) 127–135 [Tsiapali M., *Anaskaphikē ereuna stous nomous Grevenōn kai Kozanēs*, Dytikomakedonika Grammata 21 (2009) 127–135].


# Мозаици виле у Велвенту код Козанија у Грчкој

Марија Цијапали

У раду се представљају подни мозаици виле откопане у пољу Камкутис, у граду Велвенто близу Козанија у Грчкој. Наша досадашња ископавања открила су да су у три просторије виле постојали подови прекривени мозаицима.

Средиште великог мозаичког пода у просторији Е заузима мотив у облику октогона. Он уоквирује амфору из које извиру увојци бршљана, а сам октогон оивичен је двема бордурама чија је форма такође октогонална. Унутрашњу бордуру краси орнамент у виду преплета, а спољашња је декорисана увојцима бршљана и листовима који се савијају према стабљици. На странице спољашње октогоналне бордуре наслања се осам квадрата између којих се смењују ромбови и троуглови.

Просторија Е повезана је широким улазом с просторијом ΣΤ, централном одајом у вили; претпоставља се да је то био тзв. триклинијум. Под централног дела триклинијума подељен је на више поља. Њих оивичавају три декоративне бордуре које јасно артикулишу све делове украса уједињујући их у целину.

Под у просторији L, у северозападном делу комплекса, такође је био прекривен мозаичким украсом. Његов главни мотив састоји се од централног круга са птицом и четири цвета око ње. То средишње поље окружено је бордуром са орнаментом у виду тзв. Витрувијевог таласа, познатог у литератури и као мотив *пса у трку*. Око њега се шири једанаест концентричних кругова с редовима троуглова који у паровима образују облик борове шишарке. Низ кругова уписан је у квадрат око којег тече бордура од правоугаоних и квадратних форми.

Боје које превлађују на подним мозаицима у Велвенту јесу црвена, жута, плава, црна и бела. Мозаици су у прилично добром стању, али постоје докази да су били извођени извесни рестаураторски радови. Мозаици показују сличност са онима пронађеним у Козанију, у области Верије, Аргоса, Евританије, чак и на острву Косу. Примењени мотиви били су врло популарни између IV и VI века. Аутори су непознати, а не зна се да ли је у Велвенту постојала радионица чији су се чланови бавили израдом мозаика. Претпоставља се да ће ископавања која су у току пружити нове значајне податке.

# Хришћанска сакрална архитектура касноантичке Ромулијане (IV–VII век)

## Десакрализација царске меморијалне палате

Олга Шпехар*

Универзитет у Београду, Филозофски факултет

UDC 726.032/.033(497.11 Felix Romuliana)
726.5:726.822].012
DOI 10.2298/ZOG1135027S
Оригиналан научни рад

*Рад је посвећен првенствено оним хришћанским сакралним грађевинама које су имале пресудну улогу у десакрализацији царске палате у Ромулијани као фокуса култа римског владара. Некадашња* aula palatina *преображена је у тробродну базилику већ крајем IV или почетком V века, а сличну судбину имале су и друге репрезентативне одаје царске резиденције. Насеље унутар утврђења живело је од краја IV до краја VI века или, вероватније, до почетка VII столећа, када је Византијско царство коначно изгубило средишње балканске области.*

Кључне речи: *Ромулијана, меморијална палата, базилика, христијанизација, сакрална архитектура.*

*This paper deals primarily with Christian sacred buildings which played a key role in the process of desacralization of the palace of Romuliana as the focus of Roman imperial cult. The old aula palatina was transformed into a three-aisled basilica already by the end of fourth or the beginning of fifth century, together with some other representative rooms of emperor's residence which shared a similar fate. The settlement formed inside the fortress existed from the end of fourth to the end of sixth or, more likely, to the beginning of the seventh century, when the Byzantine Empire finally lost the central Balkans.*

*Key words: Romuliana, memorial palace, basilica, Christianization, sacred architecture.*

На самом крају III века недалеко од данашњег Зајечара започео је цар Галерије (цезар 293–305, август 305–311) велики градитељски подухват. Место свог рођења и коначне апотеозе обележио је монументалним меморијалним комплексом који се састојао од утврђене палате и фунерарних објеката на оближњем брду Магура, до којих је из утврђења, кроз масивни тетрапилон, водио свети пут. Галеријева палата на нивелисаним рушевинама дела старијег насеља у провинцији *Dacia Ripensis*[1] – названа *Felix Romuliana* у част цареве мајке Ромуле – првобитно је представљала архитектонски израз његовог идеолошког и политичког програма, а у ширем смислу и уметнички.[2] У делу *Epitome* Псеудо-Аурелија Виктора о цару Галерију и Ромулијани наведено је:

*Ortus Dacia Ripensi ibique sepultus est; quem locum Romulianum ex vocabulo Romulae matris appellarat.*[3]

*(Рођен је у Приобалној Дакији, где је и сахрањен; то место назвао је Ромулијанум по имену мајке Ромуле.)*

Палата је првобитно вероватно била саграђена као пребивалиште цареве мајке, али ју је, иако је у Солуну већ постојала палата, Галерије одредио као место на којем ће провести остатак живота након повлачења с престола. Једна од основних премиса новог тетрархијског система владавине – који је коначно успостављен 293. године и чији је утемељивач био цар Диоклецијан (284–305) – било је повлачење с престола оба августа након навршених виценалија. „Пензионисани" августи уступали су власт прећашњим цезарима, уз истовремен избор нових цезара. У пракси је тај новоуспостављени и до тада у римској историји непознат принцип спроведен само једном – године 305, када су се с власти повукли Диоклецијан и његов савладар Максимијан (285–305). Већ Галерије није доживео прославу својих виценалија. Умро је 311. године у Сердики, док су припреме за прославу двадесетогодишњице његове владавине, предвиђену за 312. годину, биле у току. Преминули цар сахрањен је у маузолеју на брду Магура, где је обављен и обред консекрације.

Прво озбиљно интересовање за видљиве остатке бедема на локалитету Гамзиград показао је аустријски археолог и путописац Феликс Каниц 1860. године. Он је у њима препознао остатке римског логора и објавио је цртеже утврђења и његове основе више пута до краја XIX века (сл. 1).[4] Све до средине XX века гамзиградске бедеме

---

* Olga Spehar (ospehar@gmail.com).

[1] Раније се сматрало да је реч о пољском имању (*villa rustica*) на којем се можда родио и Галерије. На основу истраживања која су на локалитету обављана током последње деценије, као и на основу геофизичких снимања унутар утврђења и изван њега, дошло се до закључка да је ипак реч о насељу које је функционисало од краја I до краја III века, то јест до почетка изградње Галеријеве меморијалне палате. Cf. И. Поповић, *Римски Гамзиград пре царске палате*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград*, ed. И. Поповић, Београд 2010, 33–42 (с наведеном библиографијом).

[2] Б. Бренк истиче како је свака царска резиденција, с обзиром на свој полујавни карактер, заправо својеврстан уметничко-политички манифест, cf. B. Brenk, *Die Christianisierung der spätrömischen Welt*, Wiesbaden 2003, 129.

[3] *Pseudo Aurelius Victor. Epitome de Caesaribus*, in: *Sexti Aurelius Victoris Historia romana*, ed. G. C. Harles, London 1829, 430.

[4] F. Kanitz, *Römische Studien in Serbien. Der Donau-Grenzwall, das Strassennetz, die Städte, Castelle, Denkmale, Thermen und Bergwerke zur Römerzeit im Königreiche Serbien*, Wien 1892, 96–97. Cf. и Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво* II, Београд 1985, 373–375.



*Сл. 1. Утврђење Felix Romuliana, цртеж Феликса Каница из 1864. године (према И. Поповић)*
*Fig. 1. The fortress of Felix Romuliana, drawing by Felix Kanitz from 1864 (after I. Popović)*

истраживачи помињу веома ретко. Иако је касноантичка Ромулијана привлачила пажњу истраживача готово читав век, са систематским археолошким ископавањима отпочето је тек 1953. године. Како би се археолошки остаци на локалитету озбиљно истражили и самим тим поново вредновали, Ђурђе Бошковић исцртао је 1950. године нову основу гамзиградских бедема, уочивши велики значај тог касноантичког утврђења, што су потврдила каснија археолошка истраживања, која се и данас обављају. Од 1953. године до данашњих дана на том локалитету смењивала су се нека од великих имена српске археологије,[5] а истраживања су у највећој мери била усмерена ка „златном добу" касноантичке царске палате, док су неке друге епохе у њеном развоју побуђивале недовољно пажње и незаслужено су остале на маргини научног интересовања. То се односи и на период од смрти цара Галерија 311. године и проглашења Едикта о толеранцији у Милану 313. године до почетка VII века, када је то место током извесног времена било пусто.[6]

Читав комплекс на локалитету Гамзиград био је значајна сакрална целина како током последњих година политеистичког Римског царства тако и у време када хришћанство постаје водећа религија (сл. 2). Сјај меморијалне палате нестао је убрзо након Галеријеве смрти. У последњој четвртини IV века у утврђењу је образовано насеље, које је током свог постојања, до почетка VII века, доживело мноштво измена. У почетку вероватно коришћено као рефугијум за околно становништво, први пут је страдало у пожару већ на самом крају IV века или најкасније почетком V столећа, али је живот обновљен у знатно интензивнијем облику током прве четири деценије V века на нивелисаним остацима уништених објеката. Тај слој живота на локалитету уништен је приликом упада Хуна 441–447. године, када је насеље у југоисточном делу утврђења разрушено до темеља. Оно је поново оживело крајем V века, а уследила је и знатно обимнија градитељска делатност у време Јустинијанове владавине (527–565). То насеље под називом Ῥωμυλίανα помиње Прокопије у делу *De aedificis*, наводећи да се налази у области града Акве.[7] Стога ће у даљем тексту за христијанизовано касноантичко насеље настало унутар утврђене меморијалне палате бити коришћен поменути назив. Оно је коначно страдало у време упада Авара и Словена крајем VI или вероватније почетком VII века, у исто време кад и већина урбаних насеља у средишњем делу Балканског полуострва, а након тога долази до његове потпуне рурализације.[8]

* * *

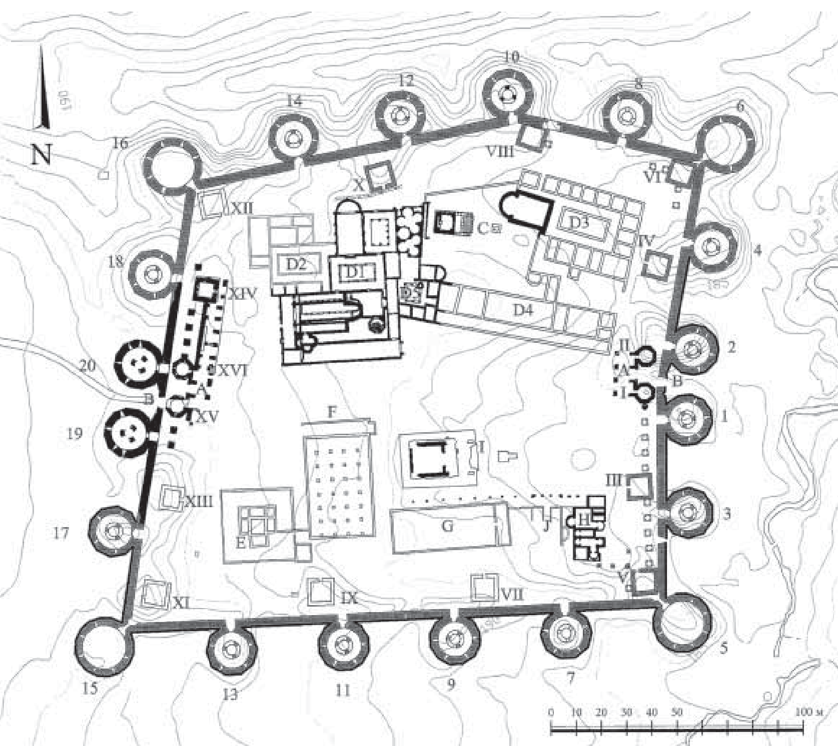
После проглашења Миланског едикта 313. године и појачане христијанизације свих слојева становништва током IV века, римски култови, а међу њима

[5] Д. Срејовић, *Увод*, in: *Гамзиград, касноантички царски дворац*, ed. С. Ћелић, Београд 1983, 5–7; М. Живић, *Felix Romuliana. 50 година одгонетања*, Зајечар 2003, 20–27; M. Vasić, *Felix Romuliana (Gamzigrad) – Palast und Gedenkmonument des Kaisers Galerius*, in: *Roms Erbe auf dem Balkan – Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, ed. U. Brandl, M. Vasić, Meinz am Rhein 2007, 33–34; М. Живић, *Историјат археолошких истраживања и конзерваторско-рестаураторских радова на Гамзиграду*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград*, 15–17.

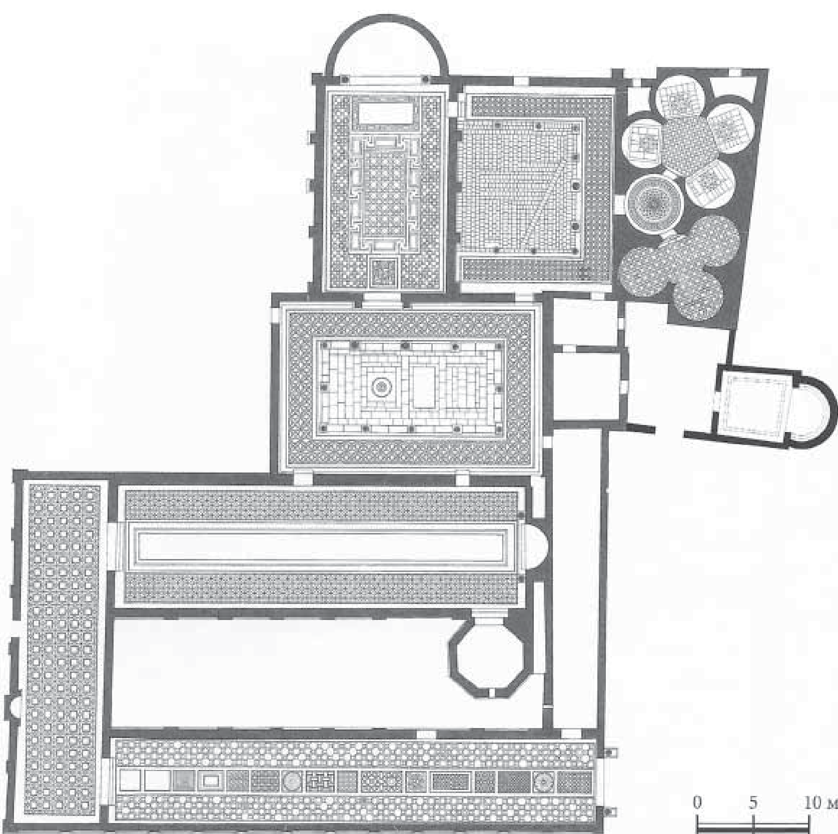
[6] Ђ. Јанковић, *Рановизантијски Гамзиград*, in: *Гамзиград, касноантички царски дворац*, 128–130; idem, *Гамзиград у средњем веку*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград*, 201.

[7] Procop., *De aed.*, IV, 4, in: *Гръцки извори за българската история* II, ed. И. Дуйчев et al., София 1958, 163.

[8] Ђ. Јанковић, *У сутону антике*, in: *Гамзиград, касноантички царски дворац*, 99–109; idem, *Рановизантијски Гамзиград*, 120, 128–130; М. Милинковић, *Германска племена на Балкану. Археолошки налази из времена сеобе народа*, Београд 1998, 301 (необјављен рукопис докторске дисертације, Универзитет у Београду); S. Petković, *Late Roman Romuliana and Medieval Gamzigrad from the end of 4th to the 11th centuries AD*, in: *Keszthely-Fenékpuszta im Kontext spätantiker Kontinuitätsforschung zwischen Noricum und Moesia*, ed. O. Heinrich-Tamáska, Budapest 2011, 267–283.




*Сл. 2. Felix Romuliana, основа (према И. Поповић)*
*Fig. 2. Felix Romuliana, ground plan (after I. Popović)*




*Сл. 3. Felix Romuliana, првобитна основа палате I (према И. Поповић)*
*Fig. 3. Felix Romuliana, the original ground plan of Palace I (after I. Popović)*

можда најбрже култ цара, морали су да уступе место монотеистичком хришћанству, док је све оно што је на било који начин повезивано с владаром претрпело десакрализацију.[9] Када је реч о Ромулијани, то се односи на читаво утврђење, прецизније на његов северни део, у којем су се налазиле две резиденције што су, уз фунерарне објекте на брду Магура, представљале сакрално средиште царског култа у меморијалном комплексу (сл. 3).

Археолози су до данас утврдили да на месту касноантичке Ромулијане постоји осам цркава, од којих се унутар утврђења налази пет. Њихово постојање сведочи о томе да се пред појавом опасности од племена насељених северно од лимеса становништво, па самим тим и читав урбани живот, највећим делом повлачило у сигурност моћних бедема.[10] Четири хришћанска храма настала су адаптацијом просторија некадашње палате, док се за пету грађевину унутар бедема може наћи једино податак да је реч о тробродној базилици подигнутој у VI веку на остацима тзв. грађевине с коридором западно од Галеријевих терми (сл. 4).[11] Приликом геофизичких снимања простора изван утврђеног дела Ромулијане уочене су још три базиликалне структуре које се сматрају хришћанским сакралним објектима. Ипак, како су обављена само пробна сондажна истраживања, детаљнија анализа и објављивање откривеног материјала тек ће уследити. Засад се може рећи да се цркве налазе на удаљености од око осамдесет до сто метара западно од западне капије утврђења.[12] Поједини истраживачи прелиминарно су датовали изградњу тих базилика у VI век (сл. 5).[13]

Најстарија позната хришћанска сакрална грађевина у Гамзиграду јесте тзв. базилика I, подигнута у великој свечаној дворани D палате I (сл. 6). Базилика I саграђена је вероватно крајем IV века или на самом почетку V столећа, када је палата *Felix Romuliana* почела да живи као насеље или, вероватније, као рефугијум за околно становништво. Свакако је саграђена након пожара који је захватио палату у том периоду. Налаз монете из времена цара Аркадија (395–408) потврђује поменуто датовање.[14] Постоје показатељи који говоре да је била у употреби до VI века, највероватније до Јустинијанове обнове утврђења и градова у залеђу лимеса, када на месту најстарије хришћанске богомоље настаје нова тробродна базилика с крстионицом.

---

[9] О христијанизацији паганских храмова у Грчкој: J.-M. Spieser, *The Christianization of Pagan Sanctuaries in Greece*, in: *Urban and Religious Spaces in Late Antiquity and Early Byzantium*, Aldershot 2001, VI, 1–13 (са старијом литературом); о христијанизацији римских кућа и палата, посебно у време тетрархије, cf. Brenk, *op. cit.*; о преображају триклинијума приватне палате у Цариграду у цркву Свете Еуфемије: T. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Lithurgy*, University Park, London 1977, 61–67.

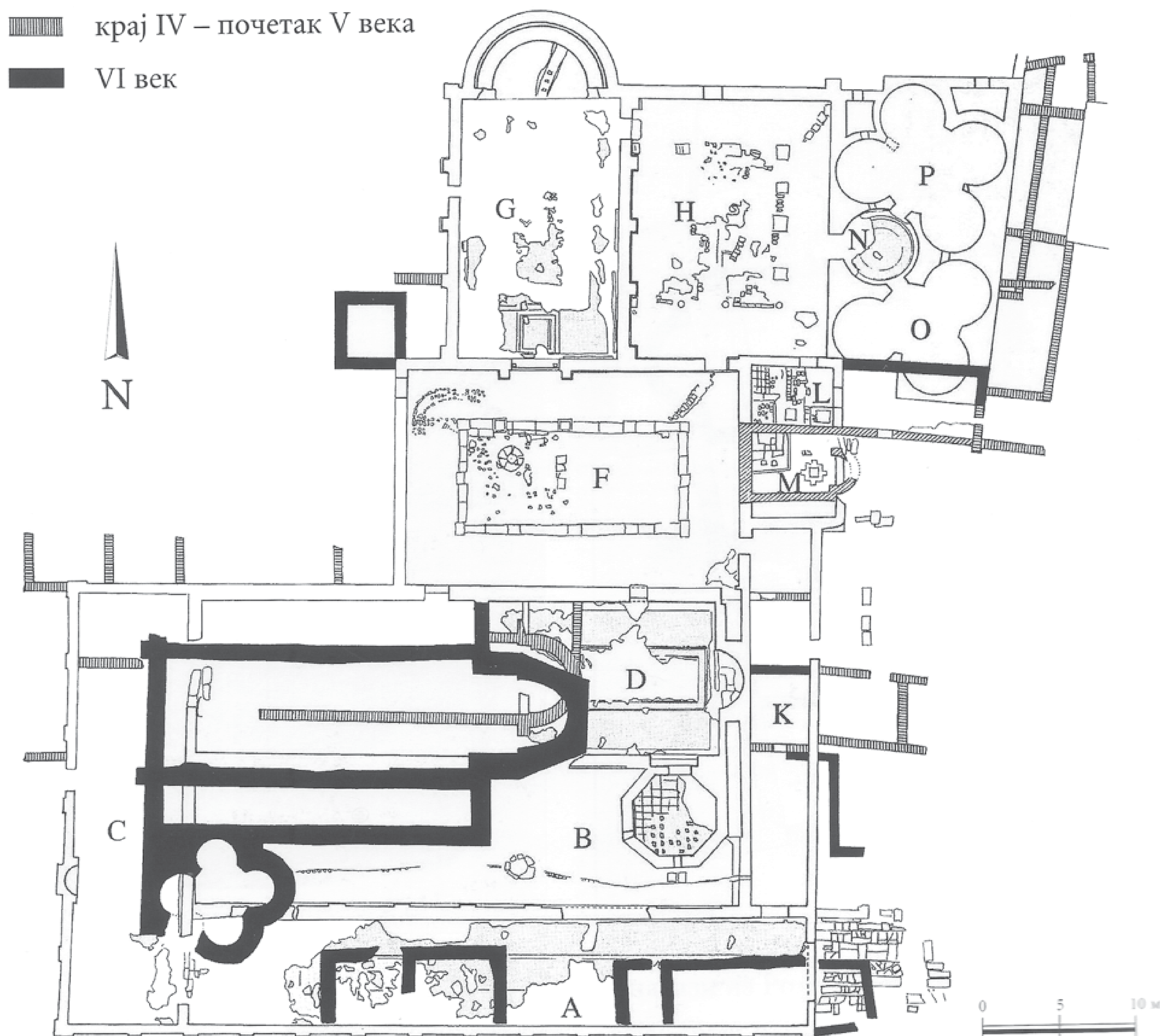
[10] Ж.-М. Спизер на примеру Атине указује на појаву која је обележила урбани живот у свим деловима царства што су били у сталној опасности од напада. Указујући на релативно касно датовање цркава насталих преображајем паганских храмова у самом језгру града, аутор наводи као одлучујуће чиниоце напад Словена на град 580. године, смањење насељеног простора, пресељење урбаног живота унутар зидина и вероватно рушење које су претрпели хришћански храмови изван линије одбране. Cf. Spieser, *op. cit.*, VI, 3. Нешто слично догодило се и у Ромулијани, с тим што се становништво населило унутар бедема знатно раније.

[11] С. Петковић, *Ромулијана у време после царске палате*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград*, 197; Petković, *op. cit.*, 275. Не постоји план грађевине, а нема ни неких ближих података о њој, осим датовања.

[12] Захваљујем проф. др Михаилу Милинковићу на пруженим необјављеним подацима са ископавања обављених 2009. године. Једна од тих цркава, означена редним бројем 16, откривена је приликом геофизичких истраживања локалитета која су 2004–2007. године спровели Археолошки институт у Београду и Немачки археолошки институт из Франкфурта на Мајни. Тада је уочен део малог хришћанског храма, тачније апсида и крајњи источни део цркве, која је, како се чини, била ограђена неком правоугаоном структуром. Cf. G. von Büllow, T. Schüler, *Geophysical and archaeological research at Gamzigrad – Report of the 2004–2007 campaigns*, Старинар 57 (2007) 234.

[13] Petković, *loc. cit.*

[14] М. Чанак-Медић, *Гамзиград, касноантичка палата: архитектура и просторни склоп*, Саопштења 11 (1978) 130.




*Сл. 4. Felix Romuliana, основа палате I у периоду од краја IV до краја VI века (према: С. Петковић)*
*Fig. 4. Felix Romuliana, ground plan of Palace I from the end of the fourth to the end of the sixth century (after S. Petković)*

Дворана D првобитно је имала димензије 10,95 × 36,60 m. Била је усмерена у правцу исток–запад, са улазом на западној страни и малом полукружном нишом постављеном наспрам улаза и уздигнутом у односу на под грађевине. Испред нише нађена су постоља стубова који су носили неку конструкцију, вероватно тимпанон. Његова је функција била да нагласи култну улогу нише, те је претпостављено да је дворана била *aula palatina*, у којој се цар током аудијенција појављивао пред поданицима на престолу попут божанства на земљи.[15] Просторија је највероватније била засведена полуобличастим сводом.[16]

План првобитне старије дворане D није много измењен приликом њеног преображавања у цркву. Заправо, тробродна базилика дословно је уграђена у постојећи простор, с тим што је на источној страни новоподигнутог објекта – тачније на удаљености од 13,10 m западно од првобитног источног зида – изграђен нов зид с полукружном апсидом као источни зид цркве. Уметањем у постојећу структуру створена је тробродна базилика с бочним бродовима чија дужина износи двадесет четири метра, док је дужина главног брода са апсидом 27,40 m. Под цркве био је незнатно виши од првобитног пода дворане D.[17]

Иако је у старијој свечаној дворани постојала ниша на истоку, она није искоришћена. Разлози за то делом су сигурно практичне природе: дворана је можда била превелика за потребе ране хришћанске заједнице у Ромулијани, док је померање источног зида западно од првобитне нише омогућило и стварање просторије иза апсиде, а она је могла бити искоришћена у складу с новом наменом простора. Не може се изгубити из вида ни могуће намерно занемаривање првобитне нише као својеврсног религијског фокуса у култу римског цара. Промена функције просторије истоветне намене у Тријеру, саграђене у склопу палате између 305. и 312. године, када је град служио као *sedes imperii* цезару Констанцију Хлору

[15] Д. Срејовић сматра да је у ниши могла стајати и царева фигура колосалних размера, што се не може сматрати погрешном претпоставком ако се има на уму то да је у паганском Римском царству значење скулптуре цара, као царевог генија отелотвореног у камену, било готово истоветно с његовим физичким присуством, cf. Д. Срејовић, *Царски дворац*, in: *Гамзиград, касноантички царски дворац*, 38; S. R. F. Price, *Rituals and Power: the Roman imperial cult in Asia Minor*, Cambridge – New York 1984, 177 sq.

[16] М. Чанак-Медић, Б. Стојковић-Павелка, *Архитектура и просторна структура царске палате*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград*, 89.

[17] Јанковић, *У сутону антике*, 99.




*Сл. 5. Гамзиград, резултати геофизичких истраживања (према И. Поповић)*
*Fig. 5. Gamzigrad, the results of geophisical survey (after I. Popović)*

(293–306) и његовом сину цезару Константину (306–337), најпознатији је пример прилагођавања свечане дворане новој сврси (сл. 7).[18] Тај преображај помиње се најчешће у контексту десакрализације и поновне сакрализације јавног и култног простора у оквиру царске палате.

Једнобродна засведена просторија у Ромулијани није једноставно променила намену, већ је колонадом, чији су стилобати откривени приликом археолошких истраживања унутар дворане D, подељена на главни брод и два бочна брода. На основу налаза два зидана квадратна постоља, дела стуба, као и делова урушених лукова, закључено је да су бочни бродови од главног брода били одвојени колонадом слободних носача – са осам стубова међусобно повезаних аркадама.[19] Такође, занемарена је стара и саграђена нова апсида као фокус литургијске активности. Апсида је и са спољне и са унутрашње стране била полукружна, с пречником 4,50 m. На источном зиду цркве са сваке стране апсиде налазио се по један пролаз ширине 1,40 m. Тим пролазима омогућена је комуникација између бочних бродова и одељења формираног између источног зида цркве и источног зида првобитне дворане D палате I.[20]

Како се чини на основу расположивог археолошког материјала, цркви су првобитно припадале и осмоугаона дворана E, дворана C, а можда и приступна дворана A. Оне су свакако коришћене истовремено са црквом, али је њихова тачна тадашња намена остала непозната. Неизвесно је да ли се нартекс налазио у крајњем западном делу дворане D или у источном делу дворане C. У северном делу дворане C откривен је преградни зид којим је формирана просторија малих димензија што се, ако је првобитни нартекс био у дворани C, налазила уз његов северни део, али се ни њена намена не може са сигурношћу одредити. Анекси раних цркава најчешће су изграђивани јужно од улаза у храм и углавном су имали обједињену улогу ђаконикона и протезиса, а као такви се и помињу у изворима.[21] Изузетак представља, на пример, базилика епископа Филипа у Стобима, која се датује у период између 425. и 450. године[22] и уз чији се северни зид налазе три анекса (сл. 8). У крајњем западном анексу, просторији малих димензија, пронађене су

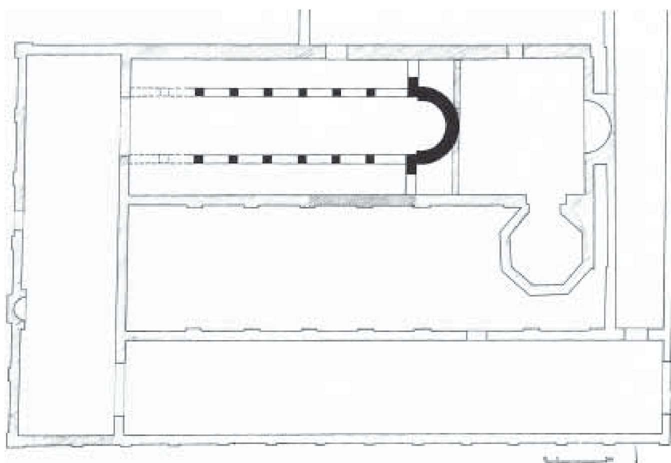
[18] R. Krautheimer, *Constantinian Basilica*, DOP 21 (1967) 117–119; S. Lewis, *The Latin Iconography of the Single-Naved Cruciform Basilica Apostolorum in Milan*, Art Bulletin 51/3 (1969) 216–217.

[19] Чанак-Медић, *op. cit*., 127.

[20] Јанковић, *loc. cit.*

[21] Ђ. Стричевић сматра да су се пастофорије први пут нашле уз источни део цркве у виду одвојених просторија за проскомидију и ђаконикон тек средином VI века. На основу извора и расположивих археолошких потврда Стричевић указује на то да је у почетку постојала вероватно само једна просторија, најчешће у југозападном делу нартекса, а ређе у северозападном. Та просторија, по њему, имала је истовремено улогу обе пастофорије, а оне су раздвојене у засебне просторе свакако пре средине VI века, с тим што су у почетку задржале положај у западном делу цркве. Cf. Ђ. Стричевић, *Ђаконикон и протезис у ранохришћанским црквама*, Старинар 9–10 (1958–1959), 59–65.

[22] S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven–London 2010, 113–114.



*Сл. 6. Felix Romuliana, основа базилике I (према Ђ. Јанковићу)*
*Fig. 6. Felix Romuliana, ground plan of Basilica I (after Đ. Janković)*



*Сл. 7. Базилика у Тријеру (према Ј. Елснеру)*
*Fig. 7. Basilica at Trier (after J. Elsner)*

камене клупе и остаци стола између њих, као и велика количина уломака керамичких и стаклених посуда. То је поједине истраживаче навело на претпоставку да је поменута просторија имала улогу консигнаторијума.[23] Ђ. Стричевић, међутим, препознаје у њој ђаконикон који је имао и функцију протезиса.[24]

У дворани С палате I у Ромулијани, судећи према досадашњим подацима, откривене су две фрагментоване посуде с натписима хришћанске садржине, једна од камена, а друга од бронзе. Како уз базилику није постојала крстионица, а како је она најстарија и тада вероватно једина сакрална хришћанска грађевина у Ромулијани, постојање тих фрагмената навело је Ђ. Јанковића на то да претпостави како је обред крштавања можда био обављан у просторији С.[25] Расположиви археолошки материјал, међутим, недовољан је за потврду хипотезе да се крштавање уопште обављало у тој базилици на самом крају IV или почетком V века – што је време у које се она најчешће датује – поготово ако се има на уму наведени пример епископске базилике у Стобима. Такође, претпостављено коришћење базилике I од краја IV или почетка V века до изградње нове током VI века онемогућава препознавање поменутог простора као крстионице. Крштавање је у првим вековима хришћанства било епископска дужност, али је немогуће одредити време у којем је на простору средишњег Балкана, тачније у префектури Илирик, обављање обреда крштења прешло из руку епископа у руке нижег свештенства. Самим тим, веома је тешко на основу скромних археолошких података претпоставити да је на прелазу из IV у V век у базилици I у Ромулијани постојала крстионица.

Код базилике I разликују се најмање две фазе градње. У другој фази – која је датована у рани V век – дакле, вероватно недуго након изградње првобитне базилике, дозидан је на истоку зид у равни темена апсиде. На тај начин настала су два источна анекса, која су с наосом цркве била повезана поменутим пролазима са обе стране апсиде. Помишљало се да су те две просторије малих димензија уз апсиду могле имати улогу пастофорија.[26] Троделни олтарски простор у првим вековима званичног хришћанства био је одлика сиријске црквене архитектуре. Реч је често управо о храмовима чији се олтарски простор у источном делу завршава зидом који представља источни зид бочних анекса смештен у исту раван с теменом апсиде.[27] Поменута појава јесте реминисценција на троделна паганска светилишта сиријских храмова, која је посредством Месопотамије пренета и у Салону, престоницу провинције Далмације. Свети Домније, први епископ тог града поменут у изворима, који је страдао за веру у време Диоклецијанових прогона 304. године, био је управо пореклом из великог мисионарског и теолошког центра Низибиса у Месопотамији.[28] Тумачећи улогу просторија додатих уз апсиду, истраживачи током последњих деценија указују и на могућност њихових другачијих функција. Џ. Смит, говорећи о равенској цркви Светог Јована Јеванђелисте, претпоставља да су просторије које су раније означаване као пастофорије заправо биле библиотеке и датује их у V век,[29] док Ј. Варалис на основу гробнице нађене у јужној просторији епископске базилике у Царичином граду помиње могућност да су источни анекси служили за сахрањивање истакну-

[23] E. Kitzinger, *A Survey of the Early Christian Town of Stobi*, DOP 3 (1946) 89.

[24] Стричевић, *op. cit.*, 60.

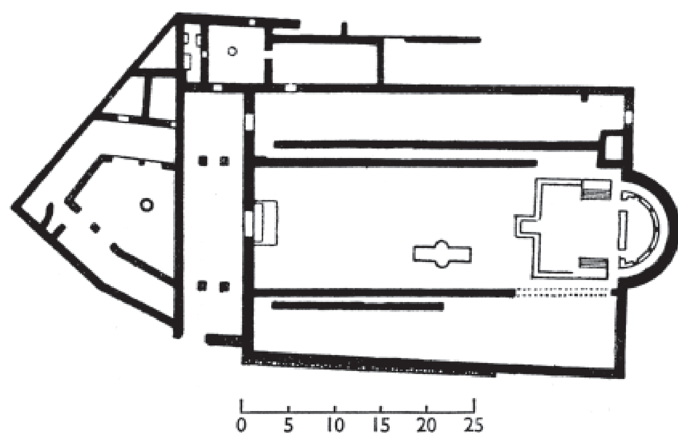
[25] Јанковић, *op. cit.*, 100, кат. бр. 345.

[26] *Ibid.*, 99.

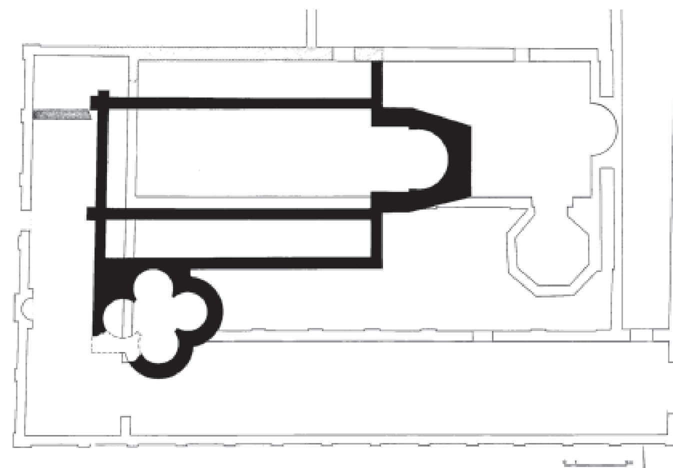
[27] Mathews, *op. cit.*, 106.

[28] R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, London 1963, 21, 36–39; R. Bratož, *Die kirchliche Organisation in Westillyricum (vom späten 4. Jh. bis um 600) – Ausgewählte Fragen*, in: *Keszthely-Fenékpuszta*, 241.

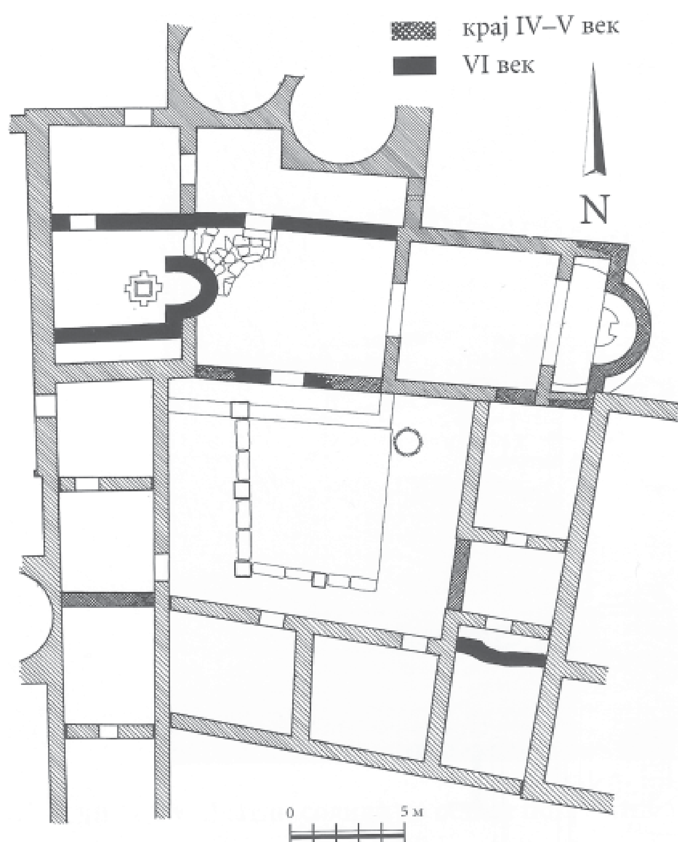
[29] J. C. Smith, *The Side Chambers of San Giovanni Evangelista in Ravenna: Church Libraries of the Fifth Century*, Gesta 29/1 (1990) 86–97.




*Сл. 8. Стоби, основа базилике епископа Филипа (према Р. Ф. Ходиноту)*
*Fig. 8. Stobi, ground plan of Basilica of Bishop Philip (after R. F. Hoddinott)*



*Сл. 10. Felix Romuliana, основа базилике II (према Ђ. Јанковићу)*
*Fig. 10. Felix Romuliana, ground plan of Basilica II (after Đ. Janković)*




*Сл. 9. Felix Romuliana, основа цркава насталих адаптацијом зграде I из IV века (према: С. Петковић)*
*Fig. 9. Felix Romuliana, ground plan of the churches created by adaptation of Building I dated to the fourth century (after: S. Petković)*

тих чланова локалне заједнице.[30] Последњу поменуту цркву Р. Краутхајмер навео је као један од најранијих примера храма с троделним олтарским простором, код којег су просторије бочно од апсиде имале извесну улогу пастофорија, те закључује да је до 600. године такав план већ био раширен по читавом царству.[31] Насупрот томе, Варалис указује на цркву Свете Софије у Солуну из средине VIII века као на прву цркву на Балкану за коју се са сигурношћу може тврдити да су њени источни анекси имали улогу протезиса и ђаконикона.[32] С обзиром на то што се друга фаза у изградњи базилике I у Ромулијани смешта у почетак V века, ни о улози поменутих просторија које фланкирају апсиду не може се без додатних археолошких потврда донети коначан суд.

Након хунске најезде, то јест током обнове живота у утврђењу у другој половини V века, у тзв. згради I, насталој у IV веку адаптацијом просторије R палате I, формирана је једнобродна црква (сл. 9). Димензије просторије износиле су 6,20 × 6,20 m. Улаз се налазио на западном зиду, а наспрам њега, на истоку, била је дубока апсида. Дворана је грејана системом хипокауста, док су подови били покривени мозаиком, те је претпостављено како је првобитно коришћена као спаваоница.[33] Да би се добио олтарски простор, каснијом адаптацијом бочни зидови иза пиластара продужени су према истоку за око један и по метар и дозидана је нова апсида унутрашњег пречника четири метра. Унутар ње откривен је зидани синтронон ширине 0,75 m и висине очуваног дела 0,45 m. Седиште синтронона зидано је опеком, а сви новоизграђени делови цркве сазидани су од камена и кречног малтера. У исто време зазидан је отвор у источном зиду, пробијен у једној од ранијих преправки дворане R. Првобитно унутрашње двориште повезивало је цркву с просторијом са писцином, откривеном западно од унутрашњег дворишта. Та просторија заправо је узидана у ранију малу просторију M палате I. Основа писцине била је у виду крста, док је сам базен био правоугаон, димензија 0,52 × 0,56 × 0,74 m. Унутрашњост писцине била је обложена мермерним плочама, а споља озидана комадима опеке везаним малтером.[34]

Поменута просторија готово је сигурно имала функцију крстионице. Иако постоје показатељи да су поменуте преградње изведене још почетком V века, те да су већ током истог века поменуте адаптиране просторије могле бити коришћене као црква и крстионица, Ђ. Јанковић указује на то да једини откривени покретни налази јесу три бронзана крста, сва три датована у VI век. Један већи нађен је у цркви у дворани R, а два мања пронађена су у адаптираној крстионици.[35] Они се могу везати за време

[30] Y. D. Varalis, *Prothesis and Diakonikon: searching the original concept of the subsidiary spaces of the byzantine sanctuary*, in: *Иеротопия, создание сакраляных пространств в Византии и древней Руси*, ed. A. M. Лидов, Москва 2006, 287.

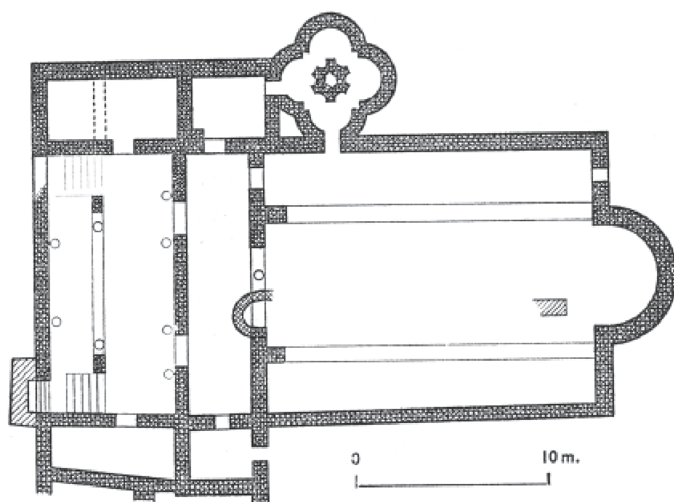
[31] R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven–London 1986, 299.

[32] Varalis, *op. cit.*, 291.

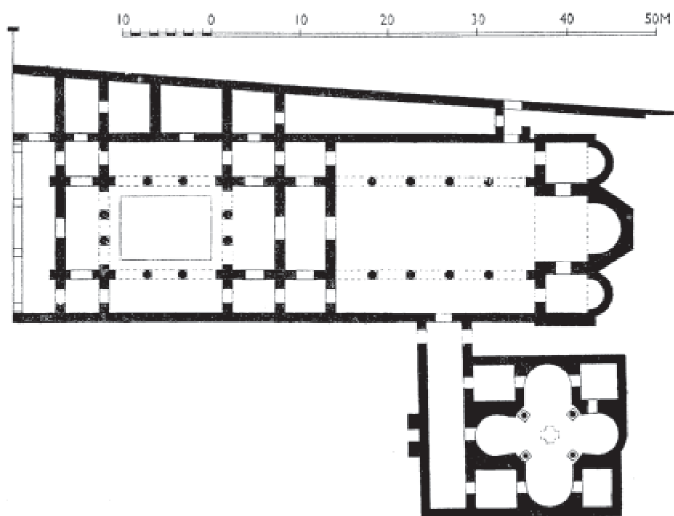
[33] Чанак-Медић, Стојковић-Павелка, *op. cit.*, 95.

[34] Чанак-Медић, *op. cit.*, 135; Јанковић, *Рановизантијски Гамзиград*, 122; O. Ilić, *Early Christian Baptistries in Northern Illyricum*, Старинар 56 (2006) 229.

[35] Јанковић, *loc. cit.*




*Сл. 11. Стоби, основа базилике са крстионицом (према Р. Ф. Ходиноту)*
*Fig. 11. Stobi, ground plan of Basilica with baptistery (after R. F. Hoddinott)*




*Сл. 12. Царичин град, основа епископске базилике (према В. Кондићу и В. Поповићу)*
*Fig. 12. Caričin grad, ground plan of the Episcopal basilica (after V. Kondić, V. Popović)*

након што је, крајем V или почетком VI века, просторија с писцином постала део мале сакралне грађевине настале подизањем новог јужног зида и дозиђивањем источне апсиде која је избијала из равни источног зида некадашње крстионице и залазила у првобитно унутрашње двориште, образовано између одаја L, M и R палате I.[36]

Базилика I, најстарија хришћанска сакрална грађевина, срушена је како би се на истом месту започело са изградњом нове базилике. Терен је том приликом највећим делом поново насут и изравнат. Нова базилика такође је била тробродна, али је имала знатно веће димензије (сл. 10). Њен северни зид поклапао се са северним зидом дворане D палате I, а стилобат носача који су одвајали главни брод од јужног брода наслањао се на спољну страну јужног зида дворане. Дужина средњег брода базилике износила је 31,50 m, а ширина читавог комплекса с крстионицом 27,20 m. Апсида је била са спољне стране тространа, пречника 4,80 m и дубине 3,20 m. Испред апсиде налазио се простор правоугаоне основе димензија 5,70 × 3,30 m.[37] Западни зид базилике пружао се унутар некадашње дворане C, а уз западну страну јужног зида цркве дозидана је крстионица чија је унутрашња основа била четворолисна. Она је захватала делове некадашњих приступних дворана A, B и C. Најближом паралелом те крстионице, не само у архитектонском већ и у географском смислу, може се сматрати четворолисна крстионица у Стобима, која се налазила уз северозападну страну базилике, иако је она ранијег датума (V век) (сл. 11). Базилика II у Ромулијани не може се датовати прецизно, премда се велики број истраживача слаже око тога да је сазидана у време Јустинијанове обнове утврђења, вероватно средином VI века.[38] Из тог би периода, ако се прихвати такво датовање, била и крстионица саграђена уз југоисточну страну епископске базилике у Царичином граду, са основом у виду четворолиста уписаног у квадрат (сл. 12).

Базилика са четворолисном крстионицом у Ромулијани деценијама је изазивала интересовање археолога. Због постојања крстионице поједини истраживачи покушавали су у Ромулијани нужно да препознају епископско седиште.[39] Историјски извори не помињу Ромулијану као епископски центар, а Прокопијев спис *De Aedificiis* јасно указује на то да се насеље налазило у области града Акве. Када је северни део Илирика издвојен из јурисдикције Солуна Јустинијановом XI новелом из 535. године и присаједињен новоформираној архиепископији основаној у Јустинијани Прими, Ромулијана је припала епископији Акве.[40] У тој новели помиње се и Меридијска епископија, чији је епископ разрешен дужности због ширења боносијанске јереси, након чега је и епископија Меридио изгубила свој независан статус, те је припојена епископији Акве.[41] Због тога су поједини истраживачи размишљања усмерили ка могућности да се епископско седиште *Meridio* налазило на месту или у близини Ромулијане.[42] Треба нагласити, међутим, да Прокопије изриком наводи и Ромулијану и Меридио у области града Акве, те да се с већом сигурношћу може претпоставити да је реч о два различита насеља. Нажалост, подаци које код Прокопија налазимо о обнови утврђења у Ромулијани изразито су сведени, док су извори остали неми у погледу њене улоге у црквеној организацији. Досадашња археолошка открића такође не дозвољавају неке утемељеније хипотезе о значају хришћанске заједнице у Ромулијани, упркос претпоставкама да је насеље било и епископско седиште.

* * *

Северни део утврђене меморијалне палате *Felix Romuliana* био је, као царева резиденција, већ сам по

---

[36] Петковић, *Ромулијана у време после царске палате*, 197.

[37] Јанковић, *op. cit.*, 120.

[38] Чанак-Медић, *op. cit.*, 138–140; Петковић, *op. cit.*, 189. Ђ. Јанковић на основу налаза указује на дуго коришћење базилике I, те на изградњу нове базилике на истом месту тек након осамдесетих година VI века. Она је коришћена и у XI веку. Cf. Јанковић, *op. cit.*, 121; Ilić, *loc. cit.* С. Ћурчић сматра да је базилика могла бити изграђена већ почетком VI века, у време активности цара Анастасија I на Балкану, cf. Ćurčić, *op. cit.*, 225.

[39] И у Грчкој је била приметна тежња да се на основу постојања крстионице у неким црквама, па чак и на основу постојања синтронона, оне нужно препознају као епископска седишта. Поједини баптистеријуми датовани у време од IV до VI века откривени су у насељима за која је мало вероватно да су била епископска седишта јер је реч о руралним срединама, а не о урбаним. Cf. W. R. Caraher, *Church, Society and the Sacred in Early Christian Greece*, Columbus 2003 (непубликована докторска дисертација, Ohio State University), 29.

[40] *Iustiniani Novellae* XI, 94, 1–41, in: *Гръцки извори за българската история* II, ed. И. Дуйчев et al., София 1958, 47–49.

[41] *Ibid.*; Procop. *De aed.* IV, 4, in: *Гръцки извори за българската история* II, 163.

[42] Petković, *op. cit.*, 275.

себи један од главних носилаца сакралности читавог првобитног комплекса саграђеног на самом почетку IV века (сл. 13). Други носилац свакако је била група фунерерних објеката на брду Магура. Не може се са сигурношћу говорити о томе да ли је свест о светом наслеђеном из паганске прошлости Ромулијане, заоденуте ауром божанског присуства оваплоћеног у сваком архитектонском споменику, мозаику или скулптури, остала жива пола века након цареве смрти. Ипак, становништво које се населило у утврђеној палати већ је изградњом прве базилике унутар свечане дворане (*aula palatina*) крајем IV или почетком V века десакрализовало најсветију просторију у култу владара, једино место на којем су поданици могли да виде боголиког цара на престолу. Њено значење својеврсног топоса посвећеног цару богу нестало је с подизањем хришћанске цркве и њеним освећењем. Преображај просторâ који су били блиско повезани с неким паганским римским култом, па самим тим и с најраширенијим култом римског владара, није био реткост у првим вековима хришћанског Римског царства.[43] Поновно освећивање и посвећивање новој религији и хришћанском Богу представљали су симболичан чин „освајања“, успостављање владавине новог религијског устројства, у којем цар више није био божанство већ само представник Бога на земљи. Нов фокус постаје црква, с једне стране као елијадеовско сакрално средиште,[44] а с друге као носилац снажног друштвеног деловања, будући други посредник у односу између човека и Бога.[45]

Ако се прихвати датовање најстарије откривене базилике у сам крај IV или почетак V века, онда њена изградња означава почетак живота христијанизованог насеља на локалитету Гамзиград. Треба напоменути то да је, ступивши на епископски престо у Константинопољу 397. године, Јован Хризостом започео с држањем низа проповеди у којима је указивао на опасност што је претила од још снажног паганства. То свакако значи да потпуна христијанизација није била спроведена до самог краја IV века, премда су познати и каснији примери хришћанске реакције на, рецимо, још жив неоплатонизам.[46]

Ако се све поменуто има на уму, базилика I у Ромулијани била би, уколико се заиста може датовати у крај IV века, један од најстаријих сачуваних и откривених примера хришћанског храма унутар утврђеног насеља на територији средишњег Балкана.[47] Сачуване цркве датоване у другу половину IV века на територији данашње Србије углавном су мартиријуми подизани на некрополама, иако извори сведоче о значајној улози коју су епископска седишта римских провинција што су се налазиле уз дунавски лимес и у његовом залеђу имала у време христолошких расправа током читавог IV века.[48]

Разлог за мали број сачуваних цркава из поменутог периода једним делом јесте и чињеница да се на местима великих касноантичких урбаних средишта налазе данашњи градови или насеља, а због тога је немогуће спровести и систематска истраживања старијих историјских слојева. То је уједно и разлог због којег су сакралне грађевине подигнуте у Ромулијани од краја IV до краја VI века значајне за изучавање настанка хришћанске сакралне топографије на читавој територији средишњег Балкана. На целом поменутом простору још од II века постојала је стална опасност од племена насељених северно од лимеса на Дунаву, а она је посебно била изражена од последње четвртине IV века.[49]



*Сл. 13. Палата I у Ромулијана, авиоснимак (према И. Поповић)*
*Fig. 13. Palace I at Romuliana, aerial photography (after I. Popović)*

Последице повремених уништавања, пљачкања и расељавања локалног становништва биле су повлачење становништва у утврђене целине, смањивање површине насељеног простора и, коначно, рурализација првобитно урбаних насеља. Може се са извесном сигурношћу претпоставити да се управо то догодило у касноантичкој Ромулијани. На основу досадашњих истраживања може се закључити да мала хришћанска заједница у почетку није имала потребе за већим бројем цркава, а због скромних материјалних средстава некадашња *aula palatina* чинила се савршеним објектом за прилагођавање потребама прве хришћанске конгрегације у Ромулијани. Налети Хуна од 441. до 447. године оставили су последице на читаву урбану структуру римских провинција на територији средишњег Балкана. Према сведочењу историчара Приска, Атила је у писму упућеном Теодосију II (408–450) захтевао да Ромеји престану да обрађују земљу копљем освојену (од Хуна) на простору од Паноније „у ширину пет дана хода“, као и да граница између Хуна и Византије буде град Наисус, који су Хуни већ били порушили.[50] Опис великих разарања која је претрпео Наисус пружа нам потресну слику о томе какве су губитке морала имати и друга насеља што су се нашла пред налетом Хуна у том периоду, па самим тим и Ромулијана.

[43] Најпознатији пример свакако је преображај маузолеја саграђеног у непосредној близини Галеријеве палате у Солуну у цркву Светог Ђорђа за време владавине цара Теодосија (379–395), cf. Hoddinott, *op. cit.*, 108.

[44] М. Елиаде, *Свето и профано*, Врњачка Бања 1980, 13–21.

[45] Caraher, *Church, Society, and the Sacred*, 252; J. H. Kilde, *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*, Oxford 2008, 4.

[46] A. Cameron, *The Mediterranean World in Late Antiquity AD 395–600*, London – New York 2001, 13–20.

[47] Упркос све чешћим покушајима да се због величине насеља насталог унутар бедема и изван њих у касноантичком периоду Ромулијана сматра урбаном средином, термин *урбано насеље* треба узети са извесном резервом. Разлог за то јесу карактер утврђене палате и њена улога у постгалеријевском периоду, када је насеље коришћено пре свега као рефугијум.

[48] J. Zeiller, *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'Empire romain*, Roma 1967[2]; Bratož, *op. cit.*, 211–248.

[49] В. Поповић, *Дезинтеграција и рурализација града у источном Илирику од V до VII века н. е.*, in: В. Поповић, *Sirmium, град царева и мученика*, Сремска Митровица 2003, 247.

[50] *Prisci Frg.* 7, 286, 31 – 287, 7, in: *Византијски извори за историју народа Југославије* I, ed. Ф. Баришић et al., Београд 1955 (фототипско издање из 2007), 12–13.

Због готово непрекидне опасности у тим несигурним временима становништво се насељава унутар бедема утврђења, а како је до тада христијанизација бар формално била окончана углавном у свим деловима пространог царства, појављује се потреба за већим бројем хришћанских грађевина. Тада настаје мала једнобродна црква са отвореним атријумом и крстионицом у адаптираном простору западно од атријума. Покушај Јустинијана I да, обнављајући утврђења, спречи учестале упаде словенских и аварских племена остао је без већег ефекта. Коначан пад Сирмијума у руке Авара 582. године и исељавање становништва из града током наредних неколико година обележавају симболичан *почетак краја* ромејске доминације у том делу царства.

Претпостављено постојање шест сакралних грађевина у Ромулијани, које су истраживачи датовали у VI век, указивало би на значај насеља што се унутар утврђења и изван њега образовало у поменутом периоду. Реч је о базилици II, малој једнобродној цркви са писцином, тробродној базилици саграђеној изнад тзв. грађевине с коридором и о три базиликалне грађевине западно од градских бедема. Упркос недостатку података из литерарних извора који би ближе објаснили значај не само Ромулијане већ и других урбаних средина из тог периода, треба нагласити да архитектура сама по себи представља довољно снажну потврду немалог значаја хришћанске заједнице, поготово када се узме у обзир то да је један хришћански храм као архитектонски споменик имао много већи утицај на савременике него писана реч. У време када је само мали број људи био у могућности да се школује и описмени, архитектонски споменик је, као својеврсна *Biblia pauperum*, био преносилац основних премиса друштвених и културних промена које су задесиле касноантички свет.

Иако је засад немогуће поистоветити Ромулијану с било којим познатим епископским седиштем, ако је она уопште икада и била пребивалиште високих црквених великодостојника, сасвим је извесно то да је насеље у VI веку било значајан хришћански центар. Почетком VII века насеље у Ромулијани потпуно замире, као и већина градова у том делу царства. У њима се постепено задржавају словенска племена и коначно их и насељавају. Неке од хришћанских сакралних грађевина касноантичке Ромулијане, попут базилике II, коришћене су и касније, током X или XI века, али насеље више никада није доживело снажан развој какав је имало у самом сутону римског паганства.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Bratož R., *Die kirchliche Organisation in Westillyricum (vom späten 4. Jh. bis um 600) – Ausgewählte Fragen,* in: *Keszthely-Fenékpuszta im Kontext spätantiker Kontinuitätsforschung zwischen Noricum und Moesia*, ed. O. Heinrich-Tamáska, Rahden 2011, 211–248.

Brenk B., *Die Christianisierung der spätrömischen Welt*, Wiesbaden 2003.

Büllow G. v., Schüler T., *Geophysical and archaeological research at Gamzigrad – report of the 2004–2007 campaigns*, Starinar 57 (2007), 231–249.

Cameron A., *The Mediterranean World in Late Antiquity AD 395–600*, London–New York, 2001.

Caraher W. R., *Church, Society and the Sacred in Early Christian Greece,* Columbus 2003 (nepublikovana doktorska disertacija, Ohio State University).

Чанак-Медић М., *Гамзиград, касноантичка палата: архитектура и просторни склоп,* Саопштења 11 (1978) 9–218 [Čanak-Medić M., *Gamzigrad, kasnoantička palata: arhitektura i prostorni sklop*, Saopštenja 11 (1978) 9–218].

Чанак-Медић М., Стојковић-Павелка Б., *Архитектура и просторна структура царске палате*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград*, ed. И. Поповић, Београд 2010, 49–106 (Čanak-Medić M., Stojković-Pavelka B., *Arhitektura i prostorna struktura carske palate*, in: *Felix Romuliana – Gamzigrad*, ed. I. Popović, Beograd 2010, 49–106).

Ćurčić S., *Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven–London 2010.

Елиаде М., *Свето и профано*, Врњачка Бања 1980 (Eliade M., *Sveto i profano*, Vrnjačka Banja 1980).

Hoddinott R. F., *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Developmemt of East Christian Art,* London 1963.

Ilić O., *Early Christian Baptistries in Northern Illyricum*, Starinar 56 (2006), 223–244.

Јанковић Ђ., *Рановизантијски Гамзиград,* in: *Гамзиград, касноантички царски дворац,*ed. С. Ћелић, Београд 1983, 120–141 (Janković Đ., *Ranovizantijski Gamzigrad*, in: *Gamzigrad, kasnoantički carski dvorac*, ed. S Ćelić, Beograd 1983, 120–141).

Јанковић Ђ., *У сутону антике*, in: *Гамзиград, касноантички царски дворац,* ed. С. Ћелић, Београд 1983, 98–119 (Janković Đ., *U sutonu antike*, in: *Gamzigrad, kasnoantički carski dvorac*, ed. S Ćelić, Beograd 1983, 98–119).

Јанковић Ђ., *Гамзиград у средњем веку*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград,* ed. И. Поповић, Београд 2010, 201–212 (Janković Đ., *Gamzigrad u srednjem veku*, in: *Felix Romuliana – Gamzigrad*, ed. I. Popović, Beograd 2010, 201–212).

*Iustiniani Novellae*, in: *Гръцки извори за българската история II*, ed. И. Дуйчев et al., София 1958, 39–86. (*Iustiniani Novellae*, in: *Grŭt͡ski izvori za bŭlgarskata istorii͡a II,* ed. I. Duĭchev et al., Sofii͡a 1958, 38–86).

Каниц Ф., *Србија, земља и становништво II*, Београд 1985 (Kanic F., *Srbija, zemlja i stanovništvo II*, Beograd 1985).

Kanitz F., *Römische Studien in Serbien. Der Donau-Grenzwall, das Strassennetz, die Städte, Castelle, Denkmale, Thermen und Bergwerke zur Römerzeit im Königreiche Serbien*, Wien 1892.

Kilde J. H., *Sacred Power, Sacred Space. An Introduction to Christian Architecture and Worship*, Oxford 2008.

Kitzinger E., *A Survey of the Early Christian Town of Stobi*, DOP 3 (1946) 81–162.

Krautheimer R., *Constantinian Basilica*, DOP 21 (1967) 115–140.

Krautheimer R., *Early Christian and Byzantine Architecture*, New Haven–London 1986.

Lewis S., *The Latin Iconography of the Single-Naved Cruciformed Basilica Apostolorum in Milan*, The Art Bulletin 51/3 (1969) 205–219.

Mathews T. F., *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Lithurgy*, University Park–London 1977.

Милинковић М., *Германска племена на Балкану. Археолошки налази из времена сеобе народа*, Београд 1998 (необјављени рукопис докторске дисертације, Универзитет у Београду) [Milinković M., *Germanska plemena na Balkanu. Arheološki nalazi iz vremena seobe naroda*, Beograd 1998 (neobjavljeni rukopis doktorske disertacije, Univerzitet u Beogradu)].

Petković S., *Late Roman Romuliana and medieval Gamzigrad from the end of 4th to the 11th centuries AD*, in: *Keszthely-Fenékpuszta im Kontext spätantiker Kontinuitätsforschung zwischen Noricum und Moesia*, ed. O. Heinrich-Tamáska, Rahden 2011, 267–283.

Петковић С., *Ромулијана у време после царске палате*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград,* ed. И. Поповић, Београд 2010, 167–199 (Petković S., *Romulijana u vreme posle carske palate*, in: *Felix Romuliana – Gamzigrad*, ed. I. Popović, Beograd 2010, 167–199).

Поповић В., *Дезинтеграција и рурализација града у источном Илирику од 5. до 7. века н.е.*, in: В. Поповић, *Sirmium, град царева и мученика*, Сремска Митровица 2003, 239–258 (Popović V., *Dezin-*

*tegracija i ruralizacija grada u istočnom Iliriku od 5. do 7. veka n.e.*, in: V. Popović, *Sirmium, grad careva i mučenika*, Sremska Mitrovica 2003, 239–258).

Поповић И., *Римски Гамзиград пре царске палате*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград*, ed. И. Поповић, Београд 2010, 33–42. (Popović I., *Rimski Gamzigrad pre carske palate*, in: *Felix Romuliana – Gamzigrad*, ed. I. Popović, Beograd 2010, 33–42).

Price S. R. F., *Rituals and Power: the Roman imperial cult in Asia Minor*, Cambridge–New York 1987.

*Prisci Fragmenta*, in: *Византијски извори за историју народа Југославије, I*, ed. Ф. Баришић et al., Београд 1955 (фототипско изд. из 2007), 7–16. (*Prisci Fragmenta*, in: *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije, I*, ed. F. Barišić et al., Beograd 1955 (fototipsko izd. iz 2007), 7–16).

Procop. *De aedificiis*, in: *Гръцки извори за българската история II*, ed. И. Дуйчев et al., София 1958, 154–178. (Procop. *De aedificiis*, in: *Grŭtski izvori za bŭlgarskata istoriia II,* ed. I. Duĭchev et al., Sofiia 1958, 154–178).

*Pseudo Aurelius Victor. Epitome de Caesaribus*, in: *Sexti Aurelius Victoris Historia romana*, ed. G. C. Harles, London 1829.

Smith J. C., *The Side Chambers of San Giovanni Evangelista in Ravenna. Church Libraries of the Fifth Century*, Gesta 29/1 (1990) 86–97.

Spieser J.-M., *The Christianization of Pagan Sanctuaries in Greece*, in: *Urban and Religious Spaces in Late Antiquity and Early Byzantium*, Aldershot 2001, VI, 1–13.

Срејовић Д., *Увод*, in: *Гамзиград, касноантички царски дворац,* ed. С. Ћелић, Београд 1983, 5–16 (Srejović D., *Uvod*, in: *Gamzigrad, kasnoantički carski dvorac*, ed. S. Ćelić, Beograd 1983, 5–16).

Срејовић Д., *Царски дворац*, in: *Гамзиград, касноантички царски дворац*, ed. С. Ћелић, Београд 1983, 24–66 (Srejović D., *Carski dvorac*, in: *Gamzigrad, kasnoantički carski dvorac*, ed. S. Ćelić, Beograd 1983, 24–66).

Стричевић Ђ., *Ђаконикон и протезис у ранохришћанским црквама*, Старинар 9–10 (1958–1959) 59–65. [Stričević Đ., *Đakonikon i protezis u ranohrišćanskim crkvama*, Starinar 9–10 (1958–1959) 59–65]

Varalis Y. D., *Prothesis and Diakonikon: searching the original concept of the subsidiary spaces of the byzantine sanctuary*, in: *Иеротопия, создание сакральных пространств в Византии и древней Руси,* ed. А. М. Лидов, Москва 2006, 282–298 (Varalis Y. D., *Prothesis and Diakonikon: searching the original concept of the subsidiary spaces of the byzantine sanctuary*, in: *Ierotopiia, sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i drevneĭ Rusi*, ed. A. M. Lidov, Moskva 2006, 282–298).

Vasić M., *Felix Romuliana (Gamzigrad) – Palast und Gedenkmonument des Keisers Galerius*, in: *Roms Erbe auf dem Balkan – Spätantike Kaiservillen und Stadtanlagen in Serbien*, ed. U. Brandl, M. Vasić, Meinz am Rhein 2007, 33–53.

Zeiller J., *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'Empire romain*, Roma 1967.

Живић М., *Felix Romuliana. 50 година одгонетања*, Зајечар 2003 (Živić M., *Felix Romuliana. 50 godina odgonetanja*, Zaječar 2003)

Живић М., *Историјат археолошких истраживања и конзерваторско-рестаураторских радова на Гамзиграду*, in: *Felix Romuliana – Гамзиград*, ed. И. Поповић, Београд 2010, 15–19 (Živić M., *Istorijat arheoloških istraživanja i konzervatorsko-restauratorskih radova na Gamzigradu*, in: *Felix Romuliana – Gamzigrad*, ed. I. Popović, Beograd 2010, 15–19).

# Christian sacred architecture of Late Antique Romuliana (IV–VII c.)

## Desacralization of an imperial memorial palace

Olga Špehar

At the very end of the third century AD, the emperor Galerius (293–311) built a memorial complex *Felix Romuliana* in order to commemorate the place of his birth and he dedicated it to his mother Romula. Shortly after his death in Serdica in 311, he was buried in the mausoleum built on the hill Magura, at about 1 km distance from his memorial palace. It was also the place of his consecration and apotheosis. Considering the fact that the imperial cult was the most prominent and the most widespread cult in the Roman Empire, the imperial palace was treated as the focus of the cultic activities.

By the end of the fourth century Romuliana lost its strictly memorial character and became, most probably, a refugee for the local inhabitants trying to find a place safe from the attacks of the tribes living north of the *limes*. At the same time the first church was built. According to the up to date information from the archeological investigations that are still carried on the site, eight churches were discovered in or near the fortress of Romuliana, five of which inside the fortified walls. Unfortunately, four of them were only partially discovered and are still waiting to be fully published. The remaining four were created by the transformation of the original rooms of the imperial residence, so called Palace I.

The oldest church, dated to the end of fourth or the very beginning of the fifth century, is the three-aisled Basilica I embedded into the room D, the old *aula palatina* of the original Palace I. Although the original room had an apse on its eastern end, the builders of the basilica built new apse on the distance of 13.10 m west of the original apse, maybe deliberately neglecting the old one as the focus of the cult of the Roman emperor. The transformation of the *aula palatina* into the Christian church marked the beginning of the process of desacralization of the tetrarchic imperial palace. Basilica I was probably used until the sixth century, when the new church was raised on the same spot.

In the second half of the fifth century, room R of the Palace I was transformed into the small single-nave church by building the new apse on its eastern end. It was connected with the small room M, which was transformed into the baptistery by building the small cross-shaped piscina. By the beginning of the sixth century the small room M was added an apse in the east, so it was also transformed into the church.

Basilica I was destroyed and the new church was built in the same place most probably by the middle of the sixth century, presumably at the time of the restoration of the fortresses along the *limes* and in the hinterland during the reign of Justinian I (527–565). Procopius informs us that Romuliana was among the renovated fortresses and that it fell under the jurisdiction of the Episcopal see in Aquis. The newly built three-aisled Basilica II was wider than the older one and had a quatrefoil baptistery at its south-western side. Geographically and chronologically, closest parallels for this

architectural type of baptistery would be the quatrefoils baptisteries in Stobi and Caričin grad (*Iustiniana Prima*). The existence of the baptistery, made some researchers connect Romuliana with the episcopate of Meridio or define settlement as an Episcopal see of the sixth century, but the available archeological data do not permit any precise hypothesis referring its place in church organization. Despite the lack of the information in the written sources, the number of Christian sacred temples on the site of Late Antique Romuliana testify of the size of its Christian community in the first three centuries of the official Christianity.

# A contribution to the study of the “Athonite” church type of Byzantine architecture*

Stavros Mamaloukos**

University of Patras

UDC 726.5.033(495.631)
726.5.01
DOI 10.2298/ZOG1135039M
Оригиналан научни рад

To the memory of professor Paul Mylonas

*The recent study of the history and architecture of the Vatopedi monastery’s katholikon, initially built as a cross-in-square – composite four-column type church with lateral apses (“choroi”) and a two-storey narthex, can serve as a secure base for the study of the so-called “Athonite” church type, which in all likelihood had been already completely formed in Constantinople or in the area under its influence, before its architectural plan was applied on Athos.*

*Keywords: Byzantine architecture, “Athonite” church type, Mount Athos, katholikon*

**A.** During the recent study of the history and architecture of the Vatopedi monastery’s katholikon[1] it became evident that the main church of the building complex, the “*katholikon*” par excellence, was built initially as a cross-in-square – composite four-column type church with lateral apses (“*choroi*”) and a two storey narthex (figs. 1–2). It can thus serve as a secure base for the study of the so-called “Athonite” Church Type, whose it has long been considered a prime example.[2]

**B.** The study of the church type, established to be called “Athonite” has a long history. The first attempts to determine and describe its characteristics and clarify its origin and evolution were made about one century ago. These were based on exceptionally poor data: elementary and frequently inaccurate drawings, insufficient or completely inexistent research on the building history of the, often composite and complicated, church building complexes and on deficient or inexistent comparative material. Naturally these data frequently led research into wrong directions. Furthermore, many serious problems in the study of the type were caused by the prevailing methodology of architectural history itself. Let it be noted that many of the misunderstandings yielded by the above mentioned conditions were inherited to more recent research, giving rise to doubts and almost insurmountable problems.

Many scholars have referred to the “Athonite” type in their studies of monuments on Mount Athos and elsewhere or in text books on Byzantine architecture. Among them are A. Choisy,[3] H. Brockhaus,[4] N. P. Kondakov,[5] J. Strzygowski,[6] G. Millet,[7] O. Wulff,[8] G. Sotiriou,[9] F. W. Hasluck,[10] A. Xyngopoulos,[11] A. Orlandos,[12] E. Weigand,[13] R. Krautheimer,[14] Sl. Nenadović,[15] C. Mango,[16] G. Demetrokallis,[17] N. Nikonanos,[18] I. Papagelos,[19] P. Vocotopoulos,[20]

* The following text is a reevaluated and completed version of a part from the chapter in the author’s doctoral thesis dealing with typology issues in the katholikon of the Vatopedi Monastery (v. n. 1).

** SMamaloukos@geam-mnimeio.gr

1 S. Mamaloukos, *Το Καθολικό της Μονής Βατοπεδίου. Ιστορία και Αρχιτεκτονική,* Athens 2001, 138–152.

2 P. Mylonas, *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse de type du catholicon athonite*, CA 32 (1984) 102.

3 A. Choisy, *L’art de bâtir chez les Byzantins*, Paris 1883, 130.

4 H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1891, 15–32.

5 N. P. Kondakov, *Pami͡atniki khristianskogo iskusstva na Afone*, Sankt-Peterburg 1902, 26–31.

6 J. Strzygowski, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903, 148, 234; idem, *Die Baukunst der Armenier und Europa,* Wien 1918, 770.

7 G. Millet, *Recherches au Mont-Athos*, Bulletin de Correspondance Hellénique 29 (1905) 55–141.

8 O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Leipzig 1914, 471–472.

9 G. Sotiriou, *Το Άγιον Όρος*, Athens 1916; idem, *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία, 1: Χριστιανικά κοιμητήρια – Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, Athens 1942, 458–461.

10 F. W. Hasluck, *Athos and its Monasteries*, London 1924, 98–99.

11 A. Xyngopoulos, *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών*, in: Ευρετήριον των Μεσαιωνικών Μνημείων της Ελλάδος 2 (Athens 1929) 77.

12 A. Orlandos, *Η επί της ‘Οθρυος Μονή της Αντινίτσης,* Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 7 (1930) 378–379, idem, *Ο Άγιος Δημήτριος της Βαράσοβας*, Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων Ελλάδος 1 (1935) 110**;** idem, *Η επί της Πίνδου ιερά μονή Κορώνης*, Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 15 (1939) 407–408.

13 F. Dölger, E. Wiegand, A. Deindl, *Mönchland Athos*, München 1943, 110.

14 R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1981, 398–399.

15 S. Nenadović, *Architektura Hilandara. Crkve i paraklisi*, Hilandarski zbornik 3 (1974) 199, 201.

16 C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York 1976, 216.

17 G. Dimitrokallis, *Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της Σικελίας και Κάτω Ιταλίας*, in: idem, *Contribution à l’étude des monuments byzantins et médiévaux d’Italie*, Athénes 1971, 101–103.

18 N. Nikonanos, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας από το* $10^{ο}$ *αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393*, Athens 1979, 151–152.

19 I. Papagelos, *Ο αρχιτεκτονικός όρος «χορός» και ο Όσιος Αθανάσιος ο Αθωνίτης*, 5° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1985, 73–74.

20 P. Vocotopoulos, *Οι μεσαιωνικοί ναοί της Θεσσαλονίκης και η θέση τους στα πλαίσια της βυζαντινής ναοδομίας*, in: *Η Θεσσαλονίκη μεταξύ Ανατολής και Δύσεως*, Thessaloniki 1982, 102–103; idem, *Church Architecture in Thessaloniki in the 14th century. Remarks on the Typology*, in: *L’*

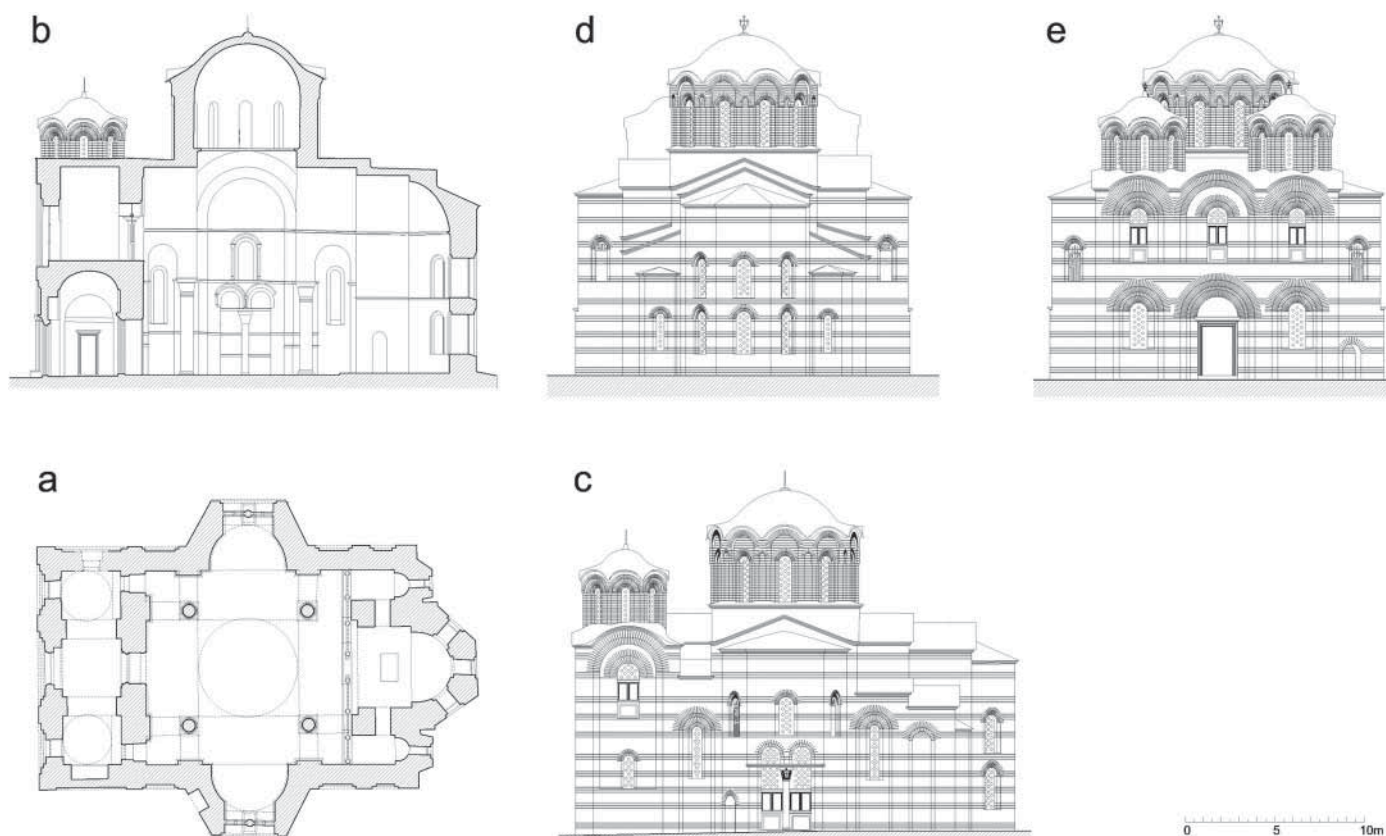



*Fig.1. Vatopedi Monastery. Katholikon. Reconstruction. a. Plan, b. Longitudinal section, c. South elevation, d. Eastern elevation, e. Western elevation (S. Mamaloukos)*

N. Gkioles,[21] Đ. Bošković,[22] H. Bouras,[23] Pl. Theocharides,[24] Th. Steppan,[25] Th. Papazotos,[26] G. Velenis,[27] V. Korać,[28] R. Ousterhout[29] and A. Ghazarian.[30] The most systematic, though, attempt in studying the "Athonite" type up to now, has been made by the late professor P. Mylonas, who has published an entire series of papers related to the subject.[31] These publications are a product of an original study based on new and precise survey drawings and on the examination of the buildings themselves. Unfortunately, due to the particularities of local conditions, professor Mylonas had on very few occasions the support of the archaeological research in his studies. However, a special emphasis has been given in his studies, on the clarification of the monuments' building history as much as possible, along with the aid of historic sources, so as to interpret the building conditions and the relations between them. With this evidence, professor My-

*Art de Thessalonique et des pays balquaniques et les courants spirituals au XIVe siècle*, ed. R. Samardžić, Belgrade 1987, 111–112; idem, *Th. Steppan, Die Athos-Lavra und der trikonchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architektur, München 1995*, JÖB 48 (1998) 401, 403.

[21] N. Gkioles, *Βυζαντινή ναοδομία (600-1204)*, Athens 1987, 101–105.

[22] Đ. Bošković, *Manastir Hilandar. Saborna Crkva, arhitektura*, Beograd 1992, 25, 25, 40 n. 4.

[23] Ch. Bouras, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, 2. Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και την Δυτική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα,* Athens 1994, 211–212.

[24] Pl. Theocharidis, *Η αρχιτεκτονική στο Άγιον Όρος την εποχή των Παλαιολόγων*, in: *Β΄ Συμπόσιο. «Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων» (Θεσσαλονίκη 14-20 Δεκεμβρίου 1992),* Thessaloniki 2002, 375.

[25] Th. Steppan, *Die Athos-Lavra und der trikonchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architectur*, München 1995, passim.

[26] Th. Papazotos, *Η Μονή Ακαπνίου – Ο ναός του Προφήτη Ηλία*, Θεσσαλονικέων Πόλις 2 (1997) 53–58; idem, *Σχόλιο πάνω σε μια φωτογραφία της Αγίας Σοφίας Αδριανουπόλεως*, Θρακική επετηρίδα 9 (Komotini 1992–1994) 35.

[27] G. Velenis, *Η αρχιτεκτονική Σχολή της Μακεδονίας, κατά την μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο*, Σύναξη 63 (Athens 1997) 57.

[28] V. Korać, *Crkva kralja Milutina*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 145, 148.

[29] R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999, 29.

[30] A. Kazarian, *A New View about the Caucasian Precedents of the «Athos Type» of Triconch Churches*, in: *Pré-Actes. XXe Congrès international des Etudes Byzantines,* III, Paris 2001, 337**;** idem, *Trikonkhovye krestovo-kupol'nye t͡serkvi v zodchestve Zakavkaz'i͡a i Vizantii*, in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopoli͡a i nat͡sional'nye tradit͡sii. K 2000-leti͡iu khristianstva*, Moskva 2005, 13–30.

[31] P. Mylonas, *Η Αρχιτεκτονική του Αγίου Όρους*, Nea Hestia 74 (1963) 189–207; idem, *L' Architecture du Mont Athos*, Thessaurismata 2 (1963). Παράρτημα. Ο εορτασμός της χιλιετηρίδας του Αγίου Όρους στη Βενετία, 28–31; idem, *L' Architecture monastique du Mont Athos*, in: *Le millénaire du Mont Athos, 963-1963. Études et mélanges*, II, Chevetogne 1964, 229–246; idem, *Παρατηρήσεις στο ναό του Πρωτάτου*, Nea Hestia 89 (1971) 238–254; idem, *Two Middle Byzantine Churches on Athos*, Actes du XV[e] Congrès international d' Études byzantines, II, Athens 1976, 545–574; idem, *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos*, CA 28 (1979) 143–160; idem, *Η αρχική μορφή του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας*, Αρχαιολογία 1 (1981) 52–63; idem, *Catholicon de la Grande-Lavra*; idem, *Ο αρχιτεκτονικός όρος «χορός», πριν και μετά τον Όσιο Αθανάσιο τον Αθωνίτη*, 4° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1984, 39–40; idem, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου και ρυθμολογικά συμπεράσματα*, 4° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1984, 41–43; idem, *Παρατηρήσεις στο Καθολικό Ιβήρων*, 5° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1985, 66–68; idem, *Notice sur le katholikon d'Iviron*, in: *Actes d'Iviron*, ed. J. Lefort, N. Oikonomidès, D. Papachryssanthou, H. Métrévéli, I, Paris 1985, 64–68; idem, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου. Η διαμόρφωση του ναού Αθωνικού τύπου με χορούς και λιτή στον Άγιον Όρος*, Αρχαιολογία 14 (1985) 64–83; idem, *Remarques architecturales sur le Catholicon de Chilandar. La formation graduelle du catholicon à absides latérales ou chœurs et à liti au Mont Athos*, Hilandarski zbornik 6 (1986) 7–38; idem, *Βυζαντινές Λιτές και αρμενικά Γκαβίτ*, 6° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1986, 47–48; idem, *Τα Καθολικά Προφήτη Ηλιού Θεσσαλονίκης και Κουτλουμουσίου Αγίου Όρους. Η τελευταία φάση στην εξέλιξη του αγιορείτικου καθολικού*, 9° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1989, 58–61; idem, *Gavits arméniens et Litae byzantines*, CA 38 (1990) 99–122; idem, *Le Catholicon de Kutlumus (Athos)*, CA 42 (1994) 75–86.



*Fig. 2. Vatopedi Monastery. Katholikon. View from the north-east (Courtesy of the Vatopedi Monastery).*

lonas went on to a series of work hypotheses related with the creation and evolution of the "Athonite" type, as this had been determined by the previous generation of scholars. Most of Mylonas's work hypotheses were initially widely accepted. Later on, however, there have been reservations and disagreements on many of them, based on more complete surveys of the monuments or different interpretations of the sources. In any case, almost all of Mylonas hypotheses related to the interpretation of the building history of the buildings, remain open to further study. Their confirmation or disapproval might only be possible, if some of the older and better-preserved monuments of this type become object of systematic archaeological research in combination with the use of the historic sources, after their reexamination and reevaluation.

**C.** The definition of the "Athonite" type refers to the determination of the elements that are peculiar to this church type and differentiate it from others, with which it shares certain common traits. In his study on the katholikon of the Great Lavra in 1905, G. Millet,[32] following H. Brockhaus,[33] who first seems to have introduced the notion of the "Athonite type", when referring to the katholika of Mount Athos monasteries he notes that they are cross-in-square churches with two main characteristics. The first is the existence, aside of very few exceptions, of apses or "choroi" at the edges of the transversal cross arms. The second is the arrangement of the western part, which is made in chiefly two ways, that yet appear in many variations. The first arrangement includes a double narthex in front of which there is an exonarthex in the form of an open portico. A chapel is on each side and above lies a second storey, the "katehoumena". It is the oldest arrangement encountered among the katholika of the Great Lavra, Vatopedi and Iveron monasteries, but, according to Millet, it can also be found in katholika of a later date. The second arrangement includes the combination of the spacious column-supported lite with an exonarthex. This arrangement is considered to have been introduced on Mount Athos for the first time by the Serbs. Millet's definition of the "Athonite" type constituted the basis for the following definitions given by various scholars. F. W. Hasluck in 1924 describes the athonite katholika as cross-in-square churches with lateral apses and one or more narthexes.[34] A. Orlandos in 1930[35] believes that the "Athonite" type churches are discerned from the existence of four columns that carry the dome, of "choroi", of litae and of chapels.[36] G. Sotiriou in 1942 states that characteristics of the "Athonite" type are "the triconchon" (i.e. the existence of three apses), "the double narthexes or the litae" and the "chapels added on the lateral sides".[37] P. Mylonas in 1963 writes that "the "Athonite" type …… goes basically back to the composite four-column cross-in-square type of the Constantinopolitan School with three extensions that are its fundamental characteristics : the triconchon, the litae and the laterally added chapels".[38] R. Krautheimer in 1965 considers that on Mount Athos there is a "local church type", its characteristics being the "triconch plan", the "parekklesia" and the "deep narthex (lite)".[39] C. Mango's definition in 1976 lists the triconch ("trefoil") and the lite as characteristics of the "Athonite" type.[40] N. Nikonanos in 1979 describes as "Athonite" type the cross-in–square domed churches with semicircular apses, called "choroi" or "chorostasia", at the edges of the transversal cross arms, that normally have lite and lateral chapels.[41] N. Gioles in 1987 notes that the "Athonite triconch" is considered "a variation of the cross-in-square churches".[42] Dj. Bošković in 1992 mentions that the "Athonite" type church is a cross-in square church combined with three apses.[43] H. Bouras in 1994 states that "the "Athonite" type … is composed by lateral choroi at the two edges of the transversal cross arms of a cross-in-square church".[44] Th. Steppan in 1995 describes the katholikon of the Great Lavra (thus the "Athonite" type churches) as triconchos.[45] Th. Papazotos in 1997 defines as "Athonite" type the four column cross-in-square with choroi.[46] P. Vocotopoulos in 1998 reaffirming Th. Steppan's position, describes the katholikon of the Great Lavra as a variation of the cross-in-square church.[47] Finally, V. Korać in 1998 believes that the "Athonite triconch" is a composite cross-in-square church with a dome supported by four free standing supports and with lateral apses.[48]

As far as the definition of the "Athonite" type is concerned, the following can be observed: The examples of the "Athonite" type churches in or outside Mount Athos consist a large group of edifices that have been built under especially different conditions and in different eras. Furthermore, most of them are not individual buildings but entire building complexes with frequently very perplexed building history.

[32] Millet, *Recherches*, 73–74.
[33] Brockhaus, *Athos-Klöstern*, 15–32.
[34] Hasluck, *Athos*, 98–99.
[35] Orlandos, *Αντινίτσα*, 378–379.
[36] As it becomes evident from the context, it is about chapels directly added to the church such as the "typikaria" (Orlandos, *Αντινίτσα,* 378).
[37] Sotiriou, *Αρχαιολογία*, 458.
[38] Mylonas, *Αρχιτεκτονική*, 199.
[39] Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 398.
[40] Mango, *Byzantine Architecture*, 216.
[41] Nikonanos, *Βυζαντινοί ναοί,* 151–152.
[42] Gkioles, *Βυζαντινή ναοδομία*, 101–105.
[43] Bošković, *Hilandar*, 26.
[44] Bouras, *Ιστορία Αρχιτεκτονικής*, 211–212.
[45] Steppan, *Die Athos-Lavra*, passim.
[46] Papazotos, *Μονή Ακαπνίου*, 53.
[47] Vocotopoulos, *Steppan, Die Athos-Lavra*, 401.
[48] Korać, *Crkva kralja Milutina*, 145.

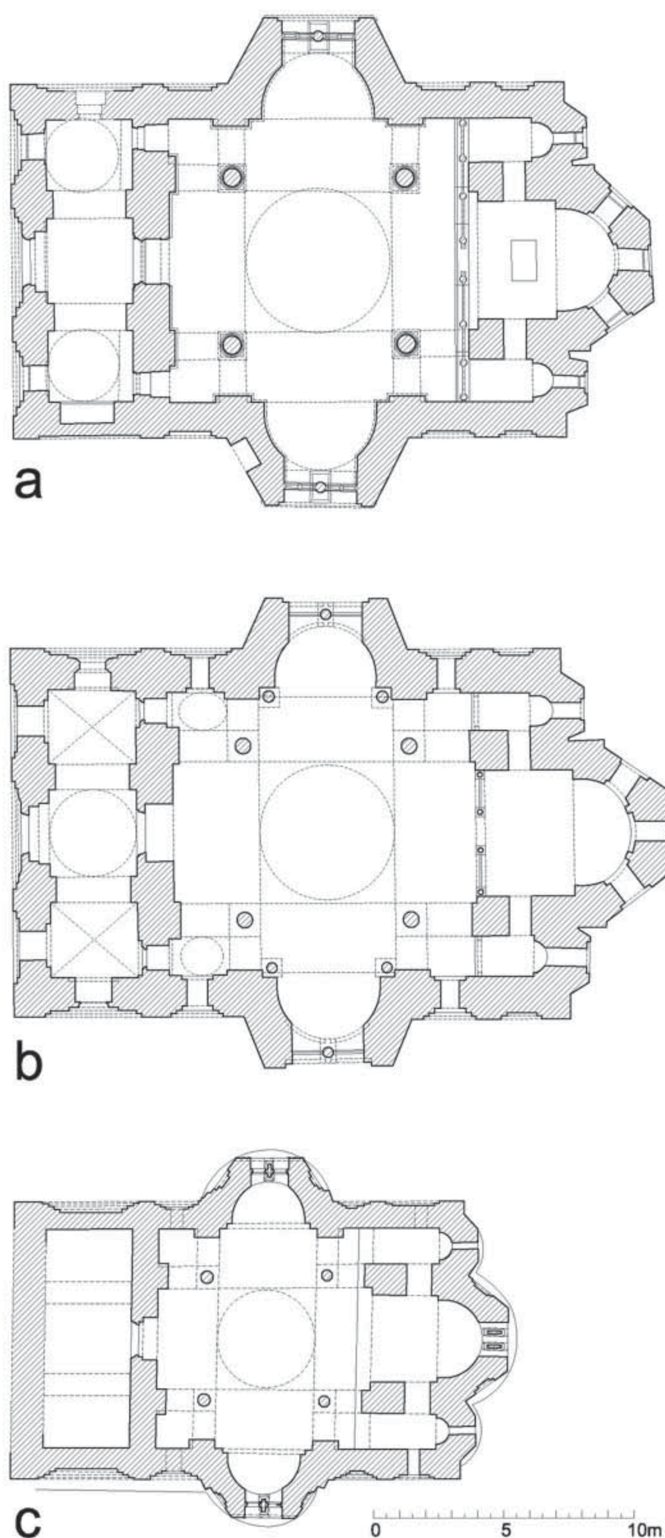



*Fig. 3. a. Vatopedi Monastery. Katholikon. Reconstruction. Plan (S. Mamaloukos), b. Iveron Monastery. Katholikon. Reconstruction. Plan (based on drawings of P. Mylonas), c. Church of St. Demetrios – Kyriakon of the Skete of Vatopedi. Reconstruction. Plan (S. Mamaloukos)*

Thus defining the general characteristics of the type can only satisfy the need of a very rough description of the whole, inevitably neglecting the particularities that arise from the various elaborations in producing all of these works of architecture. Based on the above, within the limits of a further study of the "Athonite" type, it seems purposeful to continue an analytic and multifaceted examination of at least the most important "Athonite" type examples in relation with their building history. The classification of these monuments in groups, whose characteristics can be determined and subsequently methodically studied, can serve research in drawing conclusions on the type's appearance and evolution.

Due to the variety and multiformity of the various elements of the "Athonite" type, as it is described above, no general definition can possibly cover sufficiently the whole.[49] The differentiations among monuments that have similarities in one element's arrangement but great differences in the arrangement of another, renders their general grouping difficult. Thus, if it can be accepted that characteristics of the "Athonite" type are the triconch plan, the chapels and the wide narthex (*lite*),[50] then the existence of the "Athonite" type in the Middle Byzantine period is simply unthinkable: the oldest monument with these three characteristics is the church of Prophet Elias in Thessaloniki that dates probably after the mid-fourteenth century.[51] Besides, the view of certain important examples as various evolution stages of an ideal type, when generally defining the "Athonite" type, involves the danger of hurried interpretations and maybe generalizations, that cannot sufficiently be supported by the archaeological and historical evidence available. Mylonas's method of the distinction and, up to a degree, independent study of each element considered up to now as a characteristic of the "Athonite" type, i.e. the church's arrangement, the narrow two storey narthex, the *lite*, the exonarthexes, the annexed chapels and the *typikaria*, seems to be especially useful and it can be assured that it will continue to have effect towards researching the problems concerning the elements assigned to this type. New elements that continuously emerge from systematic studies on the monuments, along with assistance from archaeological research and reexamination of historical sources, can be put to use within context of the work hypotheses that have been set, confirming or reevaluating the existing views. As for the correlation of the monuments and the drawing of conclusions on the evolution of the type in the Middle and Late Byzantine periods, the effort initiated by previous scholars has to be continued, as far as is permitted by secure data, available to us through the study of examples on Mount Athos, in relation with the, unfortunately, lesser evidence of the architecture of the greater region of Macedonia and Constantinople.

General definitions inherited from the older to the newer research, create serious problems to the study of the "Athonite" type. The consideration of the various characteristics of the type in one common context, misleads research from the thesis and subsequent resolution of crucial issues that evade. Such issues are: if and how much the two storey narthex and the *lite* really do connect in a particular way with the type, or even more so, if the "Athonite" type churches are triconch or cross-in-square churches where, for functional reasons, lateral apses have been added,[52] and if only four column cross-in-square churches with *choroi* can be classified as "Athonite", as some scholars mention, or other variations of cross-in-square churches as well, as mentioned by others.[53] Due to indecisions on the clarification of such issues,

[49] The differences concern mainly the arrangement of the western part of the churches, but also that of the main church sometimes.

[50] Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 398.

[51] Papazotos, *Μονή Ακαπνίου*, 59.

[52] For an analysis of the problem and a systematic survey of the bibliography v. Mylonas, *Catholicon de la Grande-Lavra*, 90.

[53] About the first view v. Orlandos, *Αντινίτσα*, 378–379; Mylonas, *Αρχιτεκτονική*, 199, and the second in: Millet, *op. cit.*, 73–74. A consequence of the disagreement are questions created about the relationship the "Athonite" type has with various monuments even with some that are considered "key monuments". Among these, the katholikon of the Great Lavra itself.

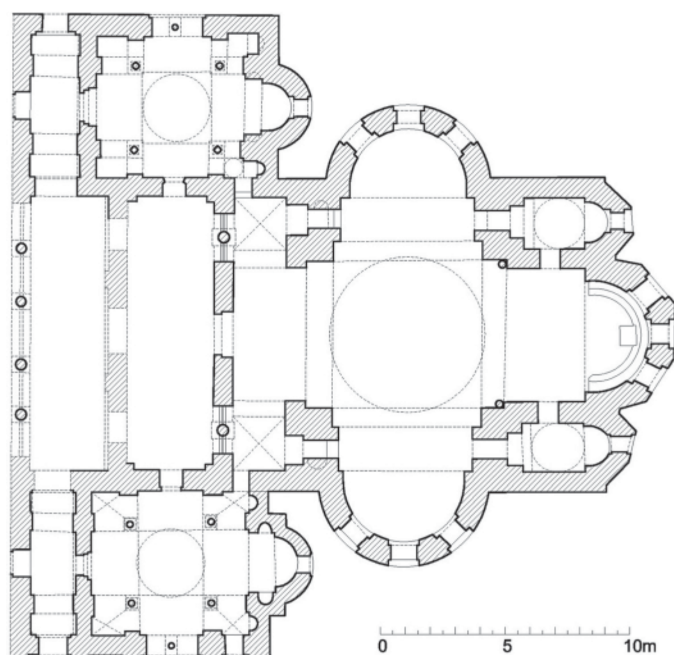



*Fig. 4. Great Lavra. Katholikon. Reconstruction. Plan (based on drawings of P. Mylonas)*

the relationship between elements encountered in Byzantine architecture in general and this specific church type still remains unclear. Even worse, great vagueness remains in defining the type itself. It seems thus purposeful to examine the "Athonite" type" based on its main characteristic, which is the existence of "*choroi*" at the edges of the transversal cross arms, rather than on the rest of the variable characteristics ascribed to the type. This will effectively contribute to limiting as much as possible problems that emerge in the study of the "Athonite" type, when faced with its various characteristics that are set by general definitions. Finally, based on the above, the definition as "athonite" only of the churches of the composite four column cross-in-square type, with lateral apses – "choroi" – at the edges of the transversal cross arms, regardless of the arrangement of their western part and the existence or not of other additions, seems to be the more secure base for any further studies of the type.

**D.** The issue of the origins of the "Athonite" type is one that research has been especially concerned with for a long time.[54] A. Choisy, in 1883, seems to have attempted to define indirectly the origin of the type, by relating the katholikon of the Great Lavra with the church of Hagios Andreas in Crisis in Constantinople.[55] N. P. Kondakov in 1902 believes that the model of the athonite churches was found in Thessaloniki.[56] G. Millet in 1905, having referred to Georgian equivalents of the *choroi* with an implication on the descent of St. Athanasios, the founder of the Great Lavra, from Trebizond, finally seeks the model of the *choroi* in Constantinople, specifically referring to the church of Hagios Andreas in Crisis and the *cellae trichorae* and the typological forms that originate from them.[57] He also writes that the model for the athonite *katholika*, the *katholikon* of the Great Lavra, is a link of an evolution chain from the basilica to the cross-in-square church.[58] J. Strzygowski in 1918 advocates that the type originates from Armenia and Georgia.[59] The idea that the origin of the type is in the Caucasus area, is also supported by F. W. Hasluck in 1924[60] and is based on the descent of St. Athanasios from Trebizond. A. Orlandos, in 1926, in his study on the church of Hagios Titos, accepts not only the Armenian origin of the element of the lateral apses but also Strzygowski's theory for the Armenian origin of the cruciform church based on the existence of lateral apses in Hagios Titos.[61] He repeats these views in 1930 in his study for the katholikon of the Antinitsa monastery.[62] More specifically, he states that the models for the "Athonite" type churches in respect to the morphology, are found in Constantinople, though in respect to the plan he suspects possible influences "*from the Armenian and the Georgian (churches), that frequently not only have lateral apses but also chapels on all four sides"*. Referring to the descent of St. Athanasios from Trebizond, he supposes that the apses originate directly from the East and not via Constantinople where the element is not found, since in the example of Hagios Andreas in Crisis, pointed out by Millet, it was proven that the lateral apses are an ottoman addition. He also states, in 1935, that the single-naved triconch type was spread to Greece from the *katholika* of Mount Athos during the second millennium,[63] and in 1939, he writes that the *"Athonite" type* was created on Mount Athos during the tenth and eleventh centuries and was later diffused from there.[64] G. Sotiriou in 1942 believes that the "*triconch shape (of the Mount Athos churches) originated from monastic centers older than Mount Athos that were actually in Asia Minor"* being based on the descent of St. Athanasios from Trebizond, while "*the architectural formation is influenced mostly from the School of Constantinople"*.[65] The eastern origin of the type based again on St. Athanasios' descent, is also alluded by R. Krautheimer in 1965.[66] Renouncing older views about athonite influences on Southern Italy, G. Dimitrokallis believes that the "Athonite" type is the creation of general architectural movements and ideas of the end of the ninth and the beginning of the tenth century.[67] C. Mango in 1976 relates the *katholika* of the Vatopedi and the Iveron monasteries with the church of Hagios Andreas at Peristerai.[68] Th. Papazotos claims that the origins of the type go back to early Christian models, as the now lost church of Hagia Sophia in Adrianoupolis.[69] Finally, the relationship between the "Athonite" type and the architecture in the Caucasus region is recalled by A. Ghazarian.[70]

P. Mylonas, in consecutive publications from 1971 to 1994,[71] presented a complete hypothesis on the creation and the evolution of the "Athonite" type. As far as the appearance of the type on Mount Athos is concerned, Mylonas's hypothesis briefly is as follows: in 963 the *katholikon*

---

[54] Systematic collection and survey of the related research made until the 70's is done by Mylonas (idem, *Catholicon de la Grande-Lavra*, 90).

[55] Choisy, *L'art de bâtir*, 130–131, fig. 154, 155.

[56] Kondakov, *Pami͡atniki*, 28–39.

[57] Millet, *Recherches*, 84–85.

[58] Ibid., 98.

[59] Strzygowski, *Baukunst*, 770.

[60] Hasluck, *Athos*, 98 n. 1.

[61] A. Orlandos, *Νεώτεραι έρευναι εν Αγίω Τίτω της Γορτύνης*, Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 3 (1926) 328.

[62] Orlandos, *Αντινίτσα*, 379 n. 1.

[63] Orlandos, *Βαράσοβα*, 109–117, 110. This view is rightly rejected by Vokotopoulos (idem, *Ο τρίκογχος ναός του Αγίου Νικολάου στο Πλατάνι της Αχαΐας*, in: *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, 1, Thessaloniki 1990, 384, n. 9).

[64] Orlandos, *Μονή Κορώνης*, 407.

[65] Sotiriou, *Αρχαιολογία*, 458.

[66] Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, 398–399.

[67] Dimitrokallis, *Σταυροειδείς Σικελίας και Κάτω Ιταλίας*, 101–103.

[68] Mango, *Byzantine Architecture*, 216.

[69] Papazotos, *Αγία Σοφία Αδριανουπόλεως*, 35.

[70] Kazarian, *Caucasian Precedents of the «Athos Type»*, 337.

[71] V. n. 31 supra.

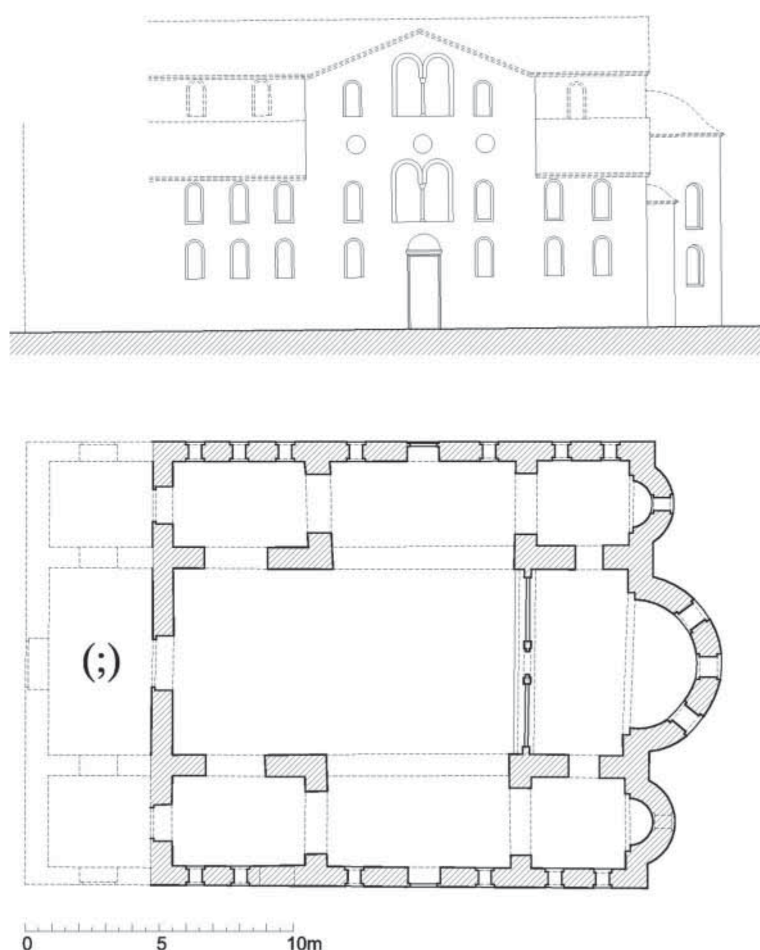



*Fig. 5. Karyes. Church of Protaton. Reconstruction.*
*a. Plan, b. South elevation (based on drawings of P. Phountas)*

of the Great Lavra was built by St. Athanasios the Athonite without *choroi*; in 965 the existing basilica of the *Protaton* was remodeled with the initiative of St. Athanasios himself, so as to acquire a sort of internal *choroi*; around 980 the *katholikon* of the Iveron was built without *choroi;* around the year 985 the *katholikon* of the Vatopedi was built with *choroi* or *choroi* were added to it sometime around the year 1000; around 1002 the *katholikon* of the Great Lavra was remodeled so as to acquire *choroi*, from St. Athanasios himself, who was killed during the works; around 985 or around 1015 the first *katholikon* of the Hilandar monastery was built without *choroi* and in 1029 – 1030 *choroi* were added to the *katholikon* of the Iveron.

Mylonas' views on the creation of the "Athonite" type on Mount Athos, as far as the basilica of the *Protaton* and the *katholikon* of the Great Lavra are concerned, were accepted by many scholars, yet some have expressed different views on particular points and even objections. P. Vocotopoulos in 1985[72] and, mainly, in 1995,[73] accepts Mylonas's views about the creation of the "Athonite" type at the *katholikon* of the Great Lavra, which he relates with the Constantinopolitan cross-in-square churches. He believes that prototypes for the addition of *choroi*, that have not survived in Constantinople, should have been the numerous early Christian triapses that were still standing at the time, and probably the numerous single nave triconch churches of Macedonia. He also rejects the correlation between the *katholikon* of Iveron and Georgian prototypes. Ch. Bouras, in 1994, agrees with Mylonas's views as far as the origin of the type is concerned.[74] G. Velenis in 1997 claims, though with no analytic survey, that the "*Athonite church type (is) a creation of the School of Macedonia par excellence*".[75] Th. Papazotos observes that "*an intelligible base of the new (athonite) type*" is the katholikon of the Great Lavra and accepts Mylonas's views about the creation and the evolution of the type.[76] In another publication of his he seems to advocate that the origin of the "Athonite" type goes back to early Christian times and he relates the *katholikon* of Vatopedi with the church of Hagia Sophia of Adrianoupolis, the homeland of the three founders of the athonite monastery.[77] R. Ousterhout in 1999 also shares Mylonas's views.[78] N. Gioles, in 1987, agrees with Mylonas in that the prototype for the churches of Mount Athos is the *katholikon* of the Great Lavra remodeled by St. Athanasios. He believes, however, that given the descent of St. Athanasios, the idea of the *choroi* originated in the East, where there are plenty of similar examples, and observes that an evolved form of the "Athonite triconch" are the *katholika* in the monasteries of Iveron and Vatopedi which are imitated by later churches of the type.[79] Th. Steppan in 1995 believes that the addition of *choroi* at the *katholikon* of the Great Lavra was done either by imitation of Georgian prototypes or by influence from the church of Hagios Andreas at Peristerai or from the inscribed apses of the *parabemata* of the *katholikon* at the Myrelaion monastery. He accepts Mylonas' views regarding the basilica of the *Protaton* and relates the *katholikon* of the Iveron monastery with Georgian architecture.[80] Serious objections to Mylonas's views were expressed in 1985 by I. Papaggelos, who believes that alterations to the church of *Protaton* were not made by St. Athanasios and that the *choroi* in the *katholikon* of the Great Lavra cannot be part of the remodeling works undergone by St. Athanasios. Simultaneously, he points out the existence of the triconch *katholikon* of the Melissourgeiou monastery, which he dates to be in the eleventh century, probably in 1030, and relates it with the idea of the *choroi* on Mount Athos.[81] Finally, the entire hypothesis of the alterations on the *Protaton* in order to accommodate *choroi*, is rejected with incisive observations, based on later research on the building, by P. Phountas, in publications between 1985 and 2008 where he claims that the church was built with the initiative of St. Athanasios in the Greek cross form from the beginning.[82]

---

[72] Vocotopoulos, *Church Architecture in Thessaloniki,* 111–112.
[73] Vocotopoulos, *Steppan, Die Athos-Lavra*, 403.
[74] Bouras, *Ιστορία Αρχιτεκτονικής*, 211.
[75] Velenis, *Σχολή της Μακεδονίας*, 57.
[76] Papazotos, *Μονή Ακαπνίου*, 53.
[77] idem, *Αγία Σοφία Αδριανουπόλεως*, 35.
[78] Ousterhout, *Master Builders*, 29.
[79] Gkioles, *Βυζαντινή ναοδομία*, 103–105.
[80] Steppan, *Die Athos-Lavra*, 118–119, 122–125.
[81] Papagelos, *«Χορός»*, 73–74.
[82] P. Phountas, *Η τυπολογία της πρώτης φάσης του Πρωτάτου*, 5° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1985, 98; idem, *Σκάριφος και δομική χάραξη της κάτοψης στο ναό του Πρωτάτου*, 17° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1997, 79–80; idem, *Το Πρωτάτο του Αγίου Αθανασίου: Αναπαράσταση Ν. όψης*, Makedonika 31 (1998) 417–419; idem, *Πρωτάτο του Αγίου Αθανασίου: Τα επί μέρους άγνωστα στοιχεία της διάρθρωσης των πλευρικών όψεων. Τεκμηρίωση*, 19° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1999, 111–112; idem, *Η δεύτερη οικοδομική φάση της εκκλησίας του Πρωτάτου*, 21° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 2001, 98–99; idem, *Παλιμψήστου τοιχοδομικού επανανάγνωση. Το πρόβλημα του πλίνθινου διακόσμου στο ναό του Πρωτάτου*, 22° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 2002, 116–117; idem, *Ξυλόπηκτες θολωτές οροφές σε ναούς της βυζαντινής περιόδου. Ενδείξεις για το Πρωτάτο*, 24° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 2004, 98–99; idem, *Ο ναός του Πρωτάτου. Ιστορία και αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις*, Athens 2008 (unpublished doctoral thesis, National Technical University of Athens). V. also Mamaloukos, *Καθολικό Βατοπεδίου*, 279–280.

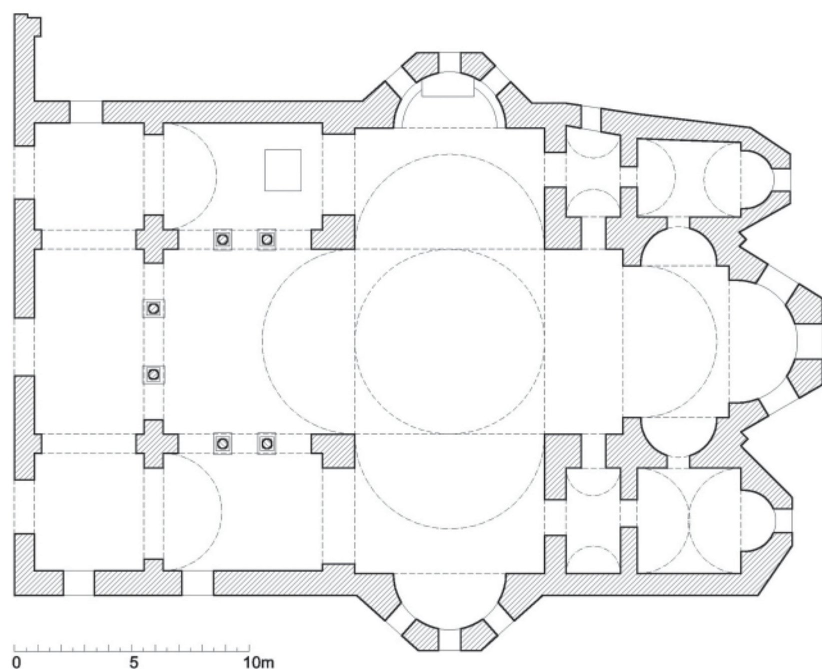



*Fig. 6. Church of Hagios Titos in Gortys (redrawn from A. Orlandos)*

After the attempted overview of the hitherto research, and along with the new elements that emerge from the study of the *katholikon* of Vatopedi, as well as of other Athonite monuments, the following views can be articulated concerning the origin and evolution of the "Athonite" type during the Middle Byzantine period.

Despite the wide spread of the "Athonite" type in the Late Buzantine and mainly in the post-Byzantine period, it is only on Mount Athos where a few middle-byzantine composite four column cross-in-square churches with lateral apses – *"choroi*" are known.[83] These are the *katholika* of the monasteries of Vatopedi[84] and Iveron[85] and the church of Hagios Demetrius, *kyriakon* of the *Skete* of Vatopedi, which Papazotos identifies with the *katholikon* of the Kynopous monastery (fig. 3).[86] It is worthy to note from the start, that the *katholika* of Vatopedi and Iveron have an astonishing similarity,[87] and that the church of Hagios Demetrius follows in many instances the articulation of the two first big *katholika* which seem to have functioned as its prototypes.[88]

G. Millet, in his study on the *katholikon* of the Great Lavra, that was published in 1905, takes for granted that this church (fig. 4) was the prototype for the *katholika* of Mount Athos, just as the Great Lavra was itself a prototype for the monasteries on Mount Athos.[89] This stand by Millet was never doubted,[90] even though it does not rely on credible sources nor does it result from obvious and irrefutable comparisons. On the contrary, when Mylonas argued that the small-scale archaeological investigation he carried out proved that in this supposed prototype of the "Athonite" type the *choroi* are not contemporary with the rest of the building, systematic efforts were made to interpret the creation of the type in relation with the building history of the *katholikon*.[91] Yet it should be noted that despite the successful observations of Mylonas, who in fact set the basis for an archaeological examination of this complex and important monument, there still remain serious problems in its interpretation that only serious archaeological research will eventually resolve.[92] Thus, it isn't possible at present to use with absolute safety evidence from the *katholikon's* building history when attempting to study the appearance of the "Athonite" type on Mount Athos.

As far as the rest of the monuments on Mount Athos that were related at times with the creation process of the "Athonite" type are concerned, things seem to be as follows : the view that the remodeling of the basilica of the *Protaton* by St. Athanasios[93] is connected with the birth of the type on Mount Athos is most probably false, since Phountas's research has shown that the existing church was built from foundation as a timber roofed cross-shaped basilica (fig. 5).[94] Furthermore the hypothesis that the present day *katholikon* of Hilandar is built on the foundations of a grandiose eleventh century *katholikon* without *choroi*, whose floor has been preserved,[95] is not generally accepted and cannot in any case be proven without archaeological research.[96] Besides, the hypothesis based again on Mylonas's observations, that the *choroi* were a later addition also to the *katholikon* of Iveron,[97] falls apart due to its similarity with the *katholikon* of Vatopedi, where (as mentioned before) the *choroi* are integral with the rest of the building.[98]

On the other hand, as opposed to the unique *katholikon* of the Great Lavra (its design being of experimental character,[99] that is partly justified also from its supposedly – on the grounds of written sources – complex building history), the quite similar to each other *katholika* of Vatopedi and Iveron give the impression that they are integral in design even at the level of detail. Thus, after all that is mentioned above, and despite the absence of specific historic data, the justifiable work hypothesis can be derived, that the application of the "Athonite" type on Mount Athos is related to the mechanism that produced the *katholika* of Vatopedi and

---

[83] Cf. related subject: Mylonas, *Two Churches*, 557–558, 574; idem, *Catholicon de la Grande-Lavra*, 103.

[84] Mamaloukos, *Καθολικό Βατοπεδίου*,120.

[85] Mamaloukos, *op. cit.*, 286–287.

[86] Mamaloukos, *op. cit.*, 284–285.

[87] S. Mamaloukos, *Ζητήματα σχεδιασμού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003) 119–120.

[88] Mamaloukos, *Καθολικό Βατοπεδίου*, 284–285.

[89] Millet, *Recherches*, 73.

[90] Characteristically v. Mylonas, *Catholicon de la Grande-Lavra*, 89.

[91] Ibid..

[92] Mamaloukos, *Καθολικό Βατοπεδίου*, 281–282, where it is noted: «The katholikon (of Lavra) is a peculiar cruciform church with *choroi*, which in no way may be said to represent a typical example of the "Athonite" type. This is a massive building of low proportions and with unarticulated facades, much changed by later interventions to the exterior. Professor Mylonas, based on new drawings, on-the-spot observations and a small-scale archaeological investigation, attempted attempted for the first time to study systematically and interpret the structural history of the monument. He considers that the church began to be built in 963 without the side apses, which were added in ca. 1000 by St. Athanasios himself. Nevertheless, the question is made complex by information from the sources regarding an extension made to the church to the east, and the existence of a dog-tooth cornice around the windows of the side apses and the sanctuary. A final answer may perhaps be given only following systematic archaeological investigation. In the meantime, we may hypothesise with reservations that the ca. 1000 building programme was more extensive than the addition of the side apses».

[93] Mylonas, *Protaton*, 160.

[94] Mamaloukos, *Καθολικό Βατοπεδίου*, 279–280.

[95] Mylonas, *Καθολικό Χελανδαρίου και ρυθμολογικά συμπεράσματα*, 41–43; idem, *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου*, 64–83; idem, *Catholicon de Chilandar*, 7–38.

[96] Objections to Mylonas' view v. in: Đ. Bošković, *De nouveau sur la construction du catholicon de Chilandar*, Hilandarski zbornik 7 (1989) 91–99; idem, *Hilandar*, 25, 40, n. 4; Korać, *Crkva kralja Milutina*, 145.

[97] Mylonas, *Καθολικό Ιβήρων*, 66–68, Mylonas, *Katholikon d'Iviron*, 66–67.

[98] Mamaloukos, *Καθολικό Βατοπεδίου*, 286–287.

[99] Professor G. Velenis recently correlated the katholikon of the Great Lavra with the type of the church of Hagia Sophia in Thessaloniki (idem, *Μεσοβυζαντινή ναοδομία στη Θεσσαλονίκη,* Athens 2003, 70).

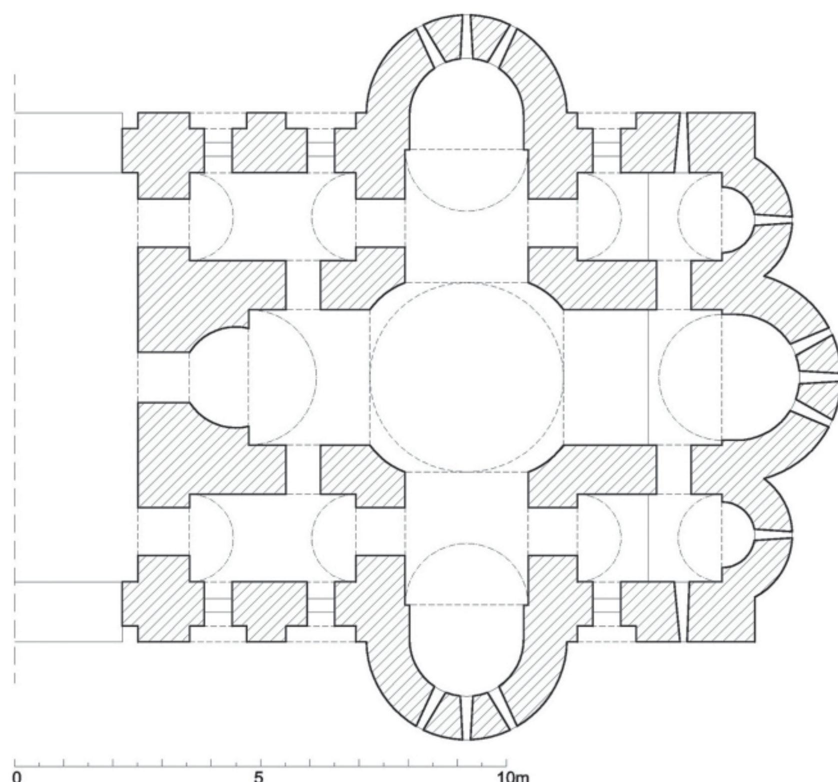



*Fig. 7. Church of Karaač-Teke (redrawn from N. Chaneva-Dechevska)*

Iveron. This mechanism still remains unknown to us due to the complete lack of relative historic data. Yet when taking into consideration the similarity and the total design assembly of the two churches, it seems more possible that they had a common prototype rather than that they are a product of an original creation,[100] something suggested by Papazotos.[101]

As for the *katholikon* at the Great Lavra, it can not for the moment be excluded that the *katholika* of Vatopedi and Iveron were the prototypes for the remodeling made by St. Athanasios around the year 1000. This – still unclear to us, as well as uncertain – remodeling could have been materialized in order to attain the functional advantages of the "Athonite" type.[102] Regarding diffusion of the type on Mount Athos during this early period, it is worthy to note that parallel with the "Athonite" type churches mentioned, in the Holy Mountain there are also two middle byzantine triconch churches,[103] that belong to a variation of the type that could be called "Compact Athonite Type".[104] According to views that have already been stated, the diffusion of the "Athonite" type is probably not irrelevant to the idea of the *"choroi"*[105] that seems to have been known on Mount Athos as in the greater area of Macedonia at this period.[106]

It seems that for the clarification of the "Athonite" type's origin more significant research has to be done, without being any certainty that final conclusions will be drawn. Regarding the relationship between the "Athonite" type churches and the so called "Macedonian School",[107] the following can be observed: the existence of numerous triconch churches during the early- and middle-Byzantine periods in the area, could be considered to have contributed to the preference and consequently to the diffusion of the "Athonite" type. Yet it is difficult to accept that buildings such as the two big *katholika* of Mount Athos are in any way related to the known humble churches of rural Macedonia such as the churches in the areas of Kastoria and Ohrid.[108] The possibility that there were early "Athonite" type examples in Thessaloniki itself that do not survive today cannot be eliminated but cannot be reliably supported either.[109]

The origin of the type from Constantinople or the area under its direct influence seems more likely,[110] given not only the undeniable role of the capital as a center,[111] but also its testified special rapport with the rapidly developing monastic center of Mount Athos at the end of the tenth and the beginning of the eleventh centuries. Aside from the general confirmation that the *katholika* of Vatopedi and Iveron are products of fine architecture, this view is reinforced by the detection in both buildings of morphological elements that are typical of the capital's architecture. The fact that no "Athonite" type churches are found in Constantinople itself or regions of its periphery (i.e. Bithynia with its important monastic centers) could be perfectly attributed to the extensive devastation that the monuments of these regions underwent.[112]

As for the design of the "Athonite" type, it seems that it derived from the combination of the typical Constantinopolitan, composite, four column, cross-in-square, domed church,[113] with the familiar practice in the Roman and early Christian periods up to the middle-Byzantine era but also later on, of adding apses to the edges of the transversal axis of the building. Examples of this practice are the early Christian basilicas with a trancept that ends into apses on either side,[114] the cross-in-square church of Hagios Titos in Gortys (fig. 6),[115] the seventh century[116] or even later, and the middle-Byzantine church of Karaač-Teke near Varna in Bulgaria (fig. 7), which has been dated to the end of the ninth century or to the beginning of the tenth century,[117] but also that of Hagios Nikolaos in Vathy of Boeotia (fig. 8), dated to the

---

[100] Mamaloukos, *Ζητήματα σχεδιασμού*, 119–120.

[101] Papazotos, *Αγία Σοφία Αδριανουπόλεως*, 35.

[102] Korać, *Crkva kralja Milutina*, 145.

[103] It concerns the ruined church of St. Nikolaos at Paliomelissa of Ouranoupolis right outside the Mount Athos border (Mamaloukos, *Καθολικό Βατοπεδίου*, 293) that I. Papagelos identified it with the katholikon of the Melissourgiou Monastery [I. Papagelos, *Ειδήσεις για τα Ιβηριτικά μετόχια της Ιερισσού*, Byzantina 13/2 (1985) 1569–1618; idem, *«Χορός»*, 73–74] and the Chapel of St. Nikolaos of the katholikon in Vatopedi (Mamaloukos, *Καθολικό Βατοπεδίου*, 92–102, 127–128, 162–168, 196–200).

[104] On this variation of the triconch v. *op. cit.*, 164–165.

[105] V. relating subject: Papagelos, *«Χορός»*, 73–74.

[106] Vocotopoulos, *Steppan, Die Athos-Lavra*, 403; Korać, *Crkva kralja Milutina*, 148.

[107] Velenis, *Σχολή της Μακεδονίας*, 57.

[108] About the triconch churches of Kastoria and Ohrid v. N. Moutsopoulos, *Εκκλησίες της Καστοριάς 9ος–11ος αιώνας*, Thessaloniki 1992, passim.

[109] Kondakov, *Pami͡atniki*, 28–29.

[110] P. Vocotopoulos seems to relate the churches of Mount Athos with Constantinople according to type and morphology, although as he mentions, they are not known churches in Constantinople with lateral apses (Vocotopoulos, *Steppan, Die Athos-Lavra*, 403) and V. Korać (idem, *Crkva kralja Milutina*, 148).

[111] For related subject v. P. Vocotopoulos, *The Role of Constantinopolitan Architecture during the Middle and Late Byzantine Period*, JÖB 31/2 (1981) 551–573.

[112] Ibidem, 551.

[113] Vocotopoulos, *Steppan, Die Athos-Lavra*, 403.

[114] Megaw relates this arrangement with the "Athonite" type (A. H. S. Megaw, *Η βασιλική της Ερμουπόλεως*, Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12-19 Απριλίου 1953), τ. Α, Athens 1955, 295. As about the distinction between the arrangement of apses to the edges of the trancept and that of the triconch holy bema v. Y. Varalis, *Deux églises à choeur triconque de l' Illyricum oriental. Observations sur leur type architectural*, Bulletin de Correspondance Hellénique 123 (1999) 197.

[115] Orlandos, *Άγιος Τίτος*, 301–328.

[116] P. L. Vokotopoulos, *Παρατηρήσεις στην λεγόμενη βασιλική του 'Αγίου Νίκωνος*, Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, II, Athens 1977, 273–285.

[117] N. Chaneva-Dechevska, *Srednovekovnii͡at manastir v mestnostta «Karaachteke» kraĭ Varna*, Izvesti͡ia na Sektsiiata po teorii͡a i istorii͡a na gradoustroĭstvoto i arkhitekturata pri BAN 25 (Sofia 1973) 195–212.

eleventh century.[118] Besides, the idea of emphasizing the axis of a space by adding apses to its two ends is also known from *vestibula* of the early Christian architecture, but also from equivalent works of the middle-Byzantine architecture, such as the northern church of the Lips monastery, the katholikon of the Myrelaion Monastery, the Vefa Kilise camii, the church of Christ Pantepoptes in Constantinople, the katholikon of Hosios Loukas monastery, the katholikon of the Monastery of Hagios Chrysostomos at Koutsovendis and the churches of Panagia Apsinthiotissa and Panagia Phorbiotissa, Asinou, in Cyprus etc., where there are shallow apses at the ends of the narthexes.[119] Finally, as far as the diffusion of the «Athonite" type is concerned, as Korać observes, an important role was probably played by functional purposes.[120]

Additional Note

In the long time which has elapsed – despite the author's will – between the completion, on January 2009, of the present paper and its submission for publication, the literature on the "Athonite" type has been enriched by two significant publications, i.e. the doctoral thesis of Vasilis Messis[121] and a paper by Anastasios Tantsis.[122] Subject of the doctroral thesis of V. Messis is a global and extensive study of the "Athonite" type, which addresses the questions of the creation and the evolution of the type, its spatial and temporal diffusion, its specific typological and morphological features and the variations of other church types resulting from the addition of lateral apses to them. The study is accompanied by a precious systematic register of the hitherto known Byzantine and post-Byzantine "athonite" churches. As far as it concerns the issue of the origins of the "Athonite" type, V. Messis argues that it was created on Mount Athos, at the end of the tenth century.[123] A. Tantsis's paper contains a series of very interesting, as well as convincing observations on the methodology that should be followed when approaching the issue of typology in Byzantine architecture, which lead to the conclusion that "it might be easier and more fruitful if we start searching for a prototype as a cultural reference and not as a source of geometric analogies".[124] As for the creation of the "Athonite" type, A. Tantsis argues that it was created on Mount Athos under the inspiration of the Constantinopolitan churches-shrines of the Holy Virgin at *Blachernae* and at the *Chalkoprateia,* to which, according to written sources, lateral apses had been added. The present paper sustains that the available data are not sufficient to justify the notion supported by the two aforementioned studies, i.e. the creation of the "Athonite" type on Mount Athos. On the grounds of

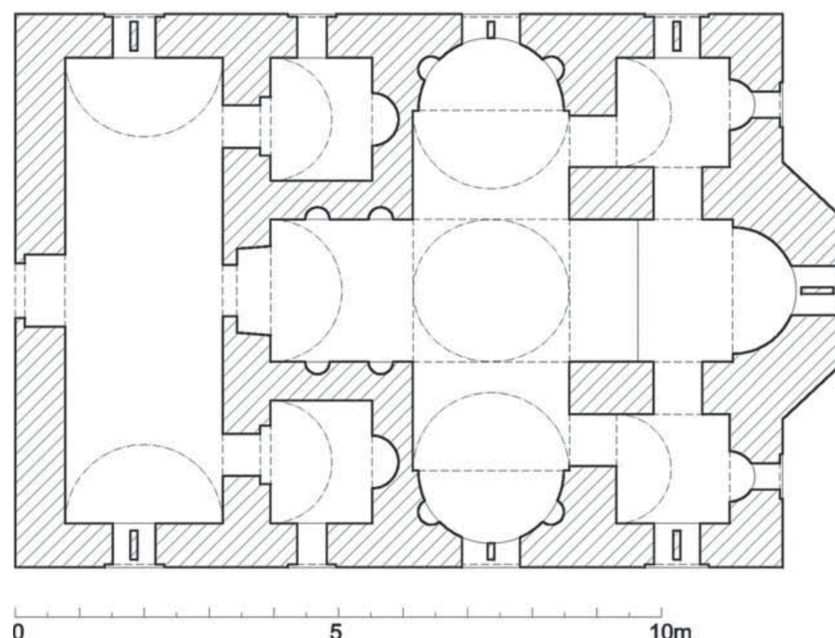



*Fig. 8. Church of Hagios Nikolaos in Vathy, Boeotia \ (redrawn from Ch. Bouras)*

what I've noted above, I continue to assume that it is more likely that the "Athonite" type had already been completely formed in Constantinople or in the area under its influence before its architectural plan was applied on Athos. One more argument towards this notion is offered by the description in *Theophanes Continuatus* (registered by V. D. Messis) of a "triconch" church, build in Constantinople, in 839, during the reign of Theophilos.[125] Despite its haziness, it is quite possible that it is the description of an "athonite" church.

---

[118] Ch. Bouras, *Συμπληρωματικά στοιχεία για ένα κατεστραμμένο ναό της Βοιωτίας*, Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964–1965) 237–240.

[119] Relating to this element that is also considered Constantinopolitan v. Vocotopoulos, *The Role of Constantinopolitan Architecture*, 559, 560, 567. V. also G. Dimitrokallis, *Οι δίκογχοι χριστιανικοί ναοί,* Athens 1976, 8–9, where the narthexes with apses at their north and south sides are called "*amphiconchoi*".

[120] Korać, *Crkva kralja Milutina*, 148.

[121] V. D. Messis, *Ναοί αθωνικού τύπου*, Thessaloniki 2010 (unpublished doctoral dissertation, Aristotle University of Thessaloniki).

[122] A. Tantsis, *The so-called "Athonite" type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople*, Zograf 34 (2010) 3–11.

[123] Messis, *op. cit.*, 373.

[124] Tantsis, *op. cit.*, 6.

[125] Messis, *op. cit.*, 100, n. 324 (after: *Theophanes continuatus, Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius monachus*, ed. I. Bekker, Bonn 1838, 140–141).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Bošković Đ., *De nouveau sur la construction du Catholicon de Chilandar*, Hilandarski zbornik 7 (1989) 91–99.

Bošković Đ., *Manastir Hilandar. Saborna Crkva, arhitektura*, Beograd 1992.

Bouras Ch., *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, 2. Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και την Δυτική Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα,* Athens 1994 (Bouras Ch., *Istoria tēs Architektonikēs, 2. Architektonikē sto Vyzantio, to Islam kai tēn Dutikē Eurōpē kata ton Mesaiōna*, Athens 1994).

Bouras Ch., *Συμπληρωματικά στοιχεία για ένα κατεστραμμένο ναό της Βοιωτίας*, Δελτίον ΧΑΕ 4 (1964–1965) 237–240 [Bouras Ch., *Sumplērōmatika stoicheia gia ena katestrammeno nao tēs Boiōtias*, Deltion ChAE 4 (1964–1965) 237–240].

Brockhaus H., *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1891.

Chaneva-Dechevska, *Srednovekovniîat manastir v mestnostta «Kara-achteke» kraĭ Varna*, Izvestiîa na Sektsiiîata po teoriîa i istoriîa na gradoustroĭstvoto i arkhitekturata pri BAN 25 (Sofia 1973) 195–212

Choisy A., *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris 1883, 130.

Dimitrokallis G., *Οι δίκογχοι χριστιανικοί ναοί,* Athens 1976 [Dēmētrokallēs G., *Hoi dikonchoi christianikoi naoi*, Athens 1976].

Dimitrokallis G., *Οι σταυροειδείς εγγεγραμμένοι ναοί της Σικελίας και Κάτω Ιταλίας*, in: idem, *Contribution à l'étude des monuments byzantins et médiévaux d'Italie*, Athénes 1971, 101–103 [Demetrokallis G., *Oi stauroeideis eggegrammenoi naoi tēs Sikelias kai Katō Italias*, in: idem, *Contribution à l'étude des monuments byzantins et médiévaux d'Italie*, Athénes 1971, 101–103].

Dölger F., Wiegand E., Deindl A., *Mönchland Athos*, München 1943, 110.

Gkioles N., *Βυζαντινή ναοδομία (600–1204)*, Athens 1987 (Gkioles N., *Vyzantinē naodomia (600–1204)*, Athens 1987).

Hasluck W. F., *Athos and its Monasteries*, London 1924.

Kazarian A., *A New View about the Caucasian Precedents of the «Athos Type» of Triconch Churches*, in: *Pré-Actes. XXe Congrès international des Etudes Byzantines,* III, Paris 2001, 337.

Kazarian A., *Trikonkhovye krestovo-kupol'nye t͡serkvi v zodchestve Zakavkaz'ia i Vizantii*, in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopoli͡a i natsional'nye tradit͡sii. K 2000-leti͡iu khristianstva*, Moskva 2005, 13–30.

Kondakov N. P., *Pami͡atniki khristianskago iskusstva na Afone*, Sankt-Peterburg 1902.

Korać V., *Crkva kralja Milutina*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 145, 148.

Krautheimer R., *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1981.

Mamaloukos S., *Το Καθολικό της Μονής Βατοπεδίου. Ιστορία και Αρχιτεκτονική,* Athens 2001 (Mamaloukos S., *To Katholiko tēs Monēs Vatopediou. Historia kai Architektonikē*, Athens 2001).

Mamaloukos S., *Ζητήματα σχεδιασμού στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Δελτίον ΧΑΕ 24 (2003) 119–120 [Mamaloukos S., *Zētēmata schediasmou stē vyzantinē architektonikē*, Deltion ChAE 24 (2003) 119–120].

Mango C., *Byzantine Architecture*, New York 1976.

Megaw A. H. S., *Η βασιλική της Ερμουπόλεως*, Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου (Θεσσαλονίκη, 12–19 Απριλίου 1953), τ. Α, Athens 1955, 295 [Megaw A. H. S., *He basilike tes Ermoupoleos*, Pepragmena tou 9. Diethnous byzantinologikou Synedriou (Thessalonikē, 12–19 Apriliou 1953), t. I, Athens 1955, 295].

Messis V. D., *Ναοί αθωνικού τύπου*, Thessaloniki 2010 (unpublished doctoral dissertation, Aristotle University of Thessaloniki) [Messis V. D, *Naoi athōnikou tupou*, Thessaloniki 2010 (unpublished doctoral dissertation, Aristotle University of Thessaloniki)].

Millet G., *Recherches au Mont-Athos*, Bulletin de Correspondance Hellénique 29 (1905) 55–141.

Moutsopoulos N., *Εκκλησίες της Καστοριάς 9ος–11ος αιώνας*, Thessaloniki 1992 [Moutsopoulos N., *Ekklēsies tēs Kastorias 9os–11os aiōnas*, Thessaloniki 1992].

Mylonas P., *Βυζαντινές Λιτές και αρμενικά Γκαβίτ*, 6° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1986, 47–48 [Mylonas P., *Vyzantines Lites kai armenika Gkavit*, 6th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 1986, 47–48].

Mylonas P., *Gavits arméniens et Litae byzantines*, CA 38 (1990) 99–122.

Mylonas P., *Η αρχική μορφή του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας*, Αρχαιολογία 1 (1981) 52–63 [Mylonas P., *Hē archikē morphē tou katholikou tēs Megistēs Lauras*, Archaiologia 1 (1981) 52–63].

Mylonas P., *Η Αρχιτεκτονική του Αγίου Όρους*, Nea Hestia 74 (1963) 189–207 [Mylonas P., *Hē Architektonikē tou Agiou Orous*, Nea Hestia 74 (1963) 189–207].

Mylonas P., *L'Architecture du Mont Athos*, Thessaurismata 2 (1963), *Παράρτημα. Ο εορτασμός της χιλιετηρίδας του Αγίου Όρους στη Βενετία*, 28–31 [Mylonas P., *L' Architecture du Mont Athos*, Thessaurismata 2 (1963), *Parartema. O heortasmos tēs chilietēridas tou Hagiou Orous stē Benetia*, 28–31].

Mylonas P., *Le Catholicon de Kutlumus (Athos)*, CA 42 (1994) 75–86.

Mylonas P., *Le plan initial du catholicon de la Grande-Lavra au Mont Athos et la genèse de type du catholicon athonite*, CA 32 (1984) 102.

Mylonas P., *Les étapes successives de construction du Protaton au Mont Athos*, CA 28 (1979) 143–160.

Mylonas P., *Notice sur le katholikon d'Iviron*, in: *Actes d'Iviron*, ed. J. Lefort, N. Oikonomidès, D. Papachryssanthou, H. Métrévéli, I, Paris 1985, 64–68.

Mylonas P., *Ο αρχιτεκτονικός όρος «χορός», πριν και μετά τον Όσιο Αθανάσιο τον Αθωνίτη*, 4° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1984, 39–40 [Mylonas P., *O architektonikos oros «choros», prin kai meta ton Hosio Athanasio ton Athōnitē*, 4th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 1984, 39–40].

Mylonas P., *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου και ρυθμολογικά συμπεράσματα*, 4° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1984, 41–43 [Mylonas P., *Paratērēseis sto katholiko Chelandariou kai rythmologika sumperasmata*, 4th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 1984, 41–43].

Mylonas P., *Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου. Η διαμόρφωση του ναού Αθωνικού τύπου με χορούς και λιτή στον Άγιον Όρος*, Αρχαιολογία 14 (1985) 64–83 [Mylonas P., *Paratērēseis sto katholiko Chelandariou. Hē diamorphōsē tou naou Athōnikou tupou me chorous kai litē ston Agiou Oros,* Archaiologia 14 (1985) 64–83].

Mylonas P., *Παρατηρήσεις στο Καθολικό Ιβήρων*, 5° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1985, 66–68 [Mylonas P., *Paratērēseis sto Katholiko Ivērōn*, 5th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 1985, 66–68].

Mylonas P., *Παρατηρήσεις στο ναό του Πρωτάτου*, Nea Hestia 89 (1971) 238–254 [Mylonas P., *Paratērēseis sto nao tou Prōtatou*, Nea Hestia 89 (1971) 238–254].

Mylonas P., *Remarques architecturales sur le Catholicon de Chilandar. La formation graduelle du catholicon à absides latérales ou chœurs et à liti au Mont Athos*, Hilandarski zbornik 6 (1986) 7–38.

Mylonas P., *Τα Καθολικά Προφήτη Ηλιού Θεσσαλονίκης και Κουτλουμουσίου Αγίου Όρους. Η τελευταία φάση στην εξέλιξη του αγιορείτικου καθολικού*, 9° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1989, 58–61 [Mylonas P., *Ta Katholika Prophētē Hēliou Thessalonikēs kai Koutloumousiou Agiou Orous. Hē teleutaia phasē stēn ekseliksē tou agioretikou katholikou*, 9th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 1989, 58–61].

Mylonas P., *Two Middle Byzantine Churches on Athos*, Actes du XVe Congrès international d' Études byzantines, II, Athens 1976, 545–574.

Nenadović S., *Architektura Hilandara. Crkve i paraklisi*, Hilandarski zbornik 3 (1974) 199, 201.

Nikonanos N., *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας από το 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393*, Athens 1979 (Nikonanos N., *Vyzantinoi naoi tēs Thessalias apo to 10o aiōna ōs tēs kataktēsē tēs periochēs apo tous Tourkous to 1393*, Athens 1979).

Orlandos A., *Η επί της 'Οθρυος Μονή της Αντινίτσης,* Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 7 (1930) 378–379 [Orlandos A., *Hē epi tēs Othruos Monē tēs Antinitsēs*, Epetēris tēs Etaireias Vyzantinōn Spoudōn 7 (1930) 378–379].

Orlandos A., *Η επί της Πίνδου ιερά μονή Κορώνης*, Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 15 (1939) 407–408 [Orlandos A., *Hē epi tēs Pindou iera monē Korōnēs,* Epetēris tēs Etaireias Vyzantinōn Spoudōn 15 (1939) 407–408].

Orlandos A., *Νεώτεραι έρευναι εν Αγίω Τίτω της Γορτύνης*, Επετηρίς της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 3 (1926) 328 [Orlandos A., *Neōterai ereunai en Agiō Titō tēs Gortynēs*, Epetēris tēs Etaireias Vyzantinōn Spoudōn 3 (1926) 328].

Orlandos A., *Ο Άγιος Δημήτριος της Βαράσοβας*, Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων Ελλάδος 1 (1935) 110 [Orlandos A., *O Agios Dēmētrios tēs Varasovas*, Archeion Vyzantinōn Mnēmeiōn Ellados 1 (1935) 110].

Ousterhout R., *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999.

Papagelos I., *Ειδήσεις για τα Ιβηριτικά μετόχια της Ιερισσού*, Byzantina 13/2 (1985) 1569–1618 [Papagelos I., *Eidēseis gia ta Ivēritika metochia tēs Ierissou*, Byzantina 13/2 (1985) 1569–1618].

Papagelos I., *Ο αρχιτεκτονικός όρος «χορός» και ο Όσιος Αθανάσιος ο Αθωνίτης*, 5° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Αθήνα 1985, 73–74 [Papagelos I., *O Architektonikos oros «choros» kai o Hosios Athanasios o Athōnitēs*, 5th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athēna 1985, 73–74].

Papazotos Th., *Η Μονή Ακαπνίου – Ο ναός του Προφήτη Ηλία*, Θεσσαλονικέων Πόλις 2 (1997) 53–58 [Papazotos Th., *Hē Monē Akapniou – O naos tou Prophētē Hēlia*, Thessalonikeōn Polis 2 (1997) 53–58].

Papazotos Th., *Σχόλιο πάνω σε μια φωτογραφία της Αγίας Σοφίας Αδριανουπόλεως*, Θρακική επετηρίδα 9 (Komotini 1992–1994) 35 [Papazotos Th., *Scholio panō se mia phōtographia tēs Agias Sophias Adrianoupoleōs*, Thrakike epetērida 9 (Komotēnē 1992–1994) 35].

Phountas P., *Η δεύτερη οικοδομική φάση της εκκλησίας του Πρωτάτου*, 21° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 2001, 98–99 [Phountas P., *Hē deuterē oikodomikē phasē tēs ekklēsias tou Prōtatou*, 21th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 2001, 98–99].

Phountas P., *Η τυπολογία της πρώτης φάσης του Πρωτάτου*, 5° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1985, 98 [Phountas P., *Hē typologia tēs prōtēs phasēs tou Prōtatou*, 5th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 1985, 98].

Phountas P., *Ο ναός του Πρωτάτου. Ιστορία και αρχιτεκτονικές μεταμορφώσεις*, Athens 2008 (unpublished doctoral thesis, National Technical University of Athens) [Phountas P., *O naos tou Prōtatou. Istoria kai architektonikes metamorphōseis*, Athēna 2008 (unpublished doctoral thesis, National Technical University of Athens)].

Phountas P., *Παλιμψήστου τοιχοδομικού επανανάγνωση. Το πρόβλημα του πλίνθινου διακόσμου στο ναό του Πρωτάτου*, 22° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 2002, 116–117 [Phountas P., *Palimpsēstou toichodomikou epananagnōsē. To provlēma tou plinthinou diakosmou sto nao tou Prōtatou*, 22th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 2002, 116–117].

Phountas P., *Πρωτάτο του Αγίου Αθανασίου: Τα επί μέρους άγνωστα στοιχεία της διάρθρωσης των πλευρικών όψεων. Τεκμηρίωση*, 19° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1999, 111–112 [Phountas P., *Prōtato tou Agiou Athanasiou: Ta epi merous agnōsta stoicheia tēs diarthrōsēs tōn pleurikōn opseōn. Tekmēriōsē*, 19th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 1999, 111–112].

Phountas P., *Σκάριφος και δομική χάραξη της κάτοψης στο ναό του Πρωτάτου*, 17° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 1997, 79–80 [Phountas P., *Skariphos kao domikē charaksē tēs katopsēs sto nao tou Prōtatou*, 17th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 1997, 79–80].

Phountas P., *Το Πρωτάτο του Αγίου Αθανασίου: Αναπαράσταση Ν. όψης*, Makedonika 31 (1998) 417–419 [Phountas P., *To Prōtato tou Agiou Athanasiou: Anaparastasē N. opsēs*, Makedonika 31 (1998) 417–419].

Phountas P., *Ξυλόπηκτες θολωτές οροφές σε ναούς της βυζαντινής περιόδου. Ενδείξεις για το Πρωτάτο*, 24° Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athens 2004, 98–99 [Phountas P., *Xylopēktes tholōtes orophes se naous tēs Vyzantinēs periodou. Endeikseis gia to Prōtato*, 24th Symposio Vyzantinēs kai Metavyzantinēs Archaiologias kai Technēs, Athens 2004, 98–99].

Sotiriou G., *Το Άγιον Όρος*, Athens 1916 [Sotiriou G., *To Agion Oros*, Athens 1916].

Sotiriou G., *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία, 1: Χριστιανικά κοιμητήρια – Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική*, Athens 1942 (Sotiriou G., *Christianikē kai Vyzantinē Archaiologia, 1: Christianika koimētēria – Ekklēsiastikē architektonikē*, Athens 1942).

Steppan Th., *Die Athos-Lavra und der trikonchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architectur*, München 1995.

Strzygowski J., *Die Baukunst der Armenier und Europa,* Wien 1918.

Strzygowski J., *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903.

Tantsis A., *The so-called "Athonite" type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople*, Zograf 34 (2010) 3–11.

Theocharidis Pl., *Η αρχιτεκτονική στο Άγιον Όρος την εποχή των Παλαιολόγων*, in: *Β΄ Συμπόσιο. «Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων» (Θεσσαλονίκη 14–20 Δεκεμβρίου 1992),* Thessaloniki 2002, 375 [Theocharidis Pl., *Hē architektonikē sto Agiou Oros tēn epochē tōn Palaiologōn*, in: *B΄ Symposio. «Hē Makedonia kata tēn epochē tōn Palaiologōn» (Thessalonikē 14–20 Dekemvriou 1992),* Thessaloniki 2002, 375].

*Theophanes continuatus, Ioannes Cameniata, Symeon Magister, Georgius monachus*, ed. I. Bekker, Bonn 1838**.**

Varalis Y., *Deux églises à choeur triconque de l' Illyricum oriental. Observations sur leur type architectural*, Bulletin de Correspondance Hellénique 123 (1999) 197.

Velenis G., *Η αρχιτεκτονική Σχολή της Μακεδονίας, κατά την μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο*, Σύναξη 63 (Athens 1997) 57 [Velenēs G., *Hē architektonikē Scholē tēs Makedonias, kata tēn mesē kai usterē Vyzantinē periodo*, Synaxē 63 (1997) 57].

Velenis G., *Μεσοβυζαντινή ναοδομία στη Θεσσαλονίκη,* Athens 2003 [Velenis G., *Mesovyzantinē naodomia stē Thessalonikē*, Athens 2003].

Vocotopoulos P., *Church Architecture in Thessaloniki in the 14th century. Remarks on the Typology*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balquaniques et les courants spirituals au XIVe siècle*, ed. R. Samardžić, Belgrade 1987, 111–112.

Vocotopoulos P., *Οι μεσαιωνικοί ναοί της Θεσσαλονίκης και η θέση τους στα πλαίσια της βυζαντινής ναοδομίας*, in: *Η Θεσσαλονίκη μεταξύ Ανατολής και Δύσεως*, Thessaloniki 1982, 102–103 [Vocotopoulos P., *Oi mesaiōnikoi naoi tēs Thessalonikēs kai ē thesē tous sta plaisia tēs vyzantinēs naodomias*, in: *Hē Thessalonikē metaksu Anatolēs kai Duseōs*, Thessaloniki 1982, 102–103].

Vocotopoulos P., *Ο τρίκογχος ναός του Αγίου Νικολάου στο Πλατάνι της Αχαΐας*, in: *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, 1, Thessaloniki 1990, 384, n. 9 [Vocotopoulos P., *Ho trikovchos naos tou Hagiou Nikolaou sto Platani tēs Achaias*, in: *Armos. Timētikos tomos ston kathēgētē N. K. Moutsopoulo gia ta 25 chronia pneumatikēs tou prosphoras sto Panepistēmio*, 1, Thessaloniki 1990, 384, n. 9].

Vokotopoulos P., *Παρατηρήσεις στην λεγόμενη βασιλική του 'Αγίου Νίκωνος*, Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, II, Athens 1977, 273–285 (Vocotopoulos P., *Paratērēseis stēn legomenē vasilikē tou Agiou Nikōnos*, Praktika tou 1. Sunedriou Peloponnēsiakōn Spoudōn, II, Athēns 1977, 273–285).

Vocotopoulos P., *The Role of Constantinopolitan Architecture during the Middle and Late Byzantine Period*, JÖB 31/2 (1981) 551–573.

Vokotopoulos P., *Th. Steppan, Die Athos-Lavra und der trikonchale Kuppelnaos in der byzantinischen Architektur, München 1995*, JÖB 48 (1998) 401, 403.

Wulff O., *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Leipzig 1914.

Xyngopoulos A., *Τα βυζαντινά και τουρκικά μνημεία των Αθηνών*, in: Ευρετήριον των Μεσαιωνικών Μνημείων της Ελλάδος 2 (Athens 1929) 77 [Xyngopoulos A., *Ta vyzantina kai tourkika mnēmeia tōn Athēnōn*, in: Evretērion tōn Mesaiōnikōn Mnēmeiōn tēs Ellados 2 (Athens 1929) 77].

ЗОГРАФ 35 (2011) [39–50]

# Прилог проучавању „светогорског" типа цркве у византијској архитектури

Ставрос Мамалукос

Током недавног истраживања историје и архитектуре католикона манастира Ватопеда установљено је да је реч о *par excellence* примеру цркве уписаног крста с куполом, бочним конхама (*choroi*) и двоспратном припратом. С обзиром на то да је дуго сматран једним од најбоље очуваних примера таквог типа грађевине, католикон Ватопеда може послужити као поуздана основа за проучавање такозваног светогорског типа цркве.

Испитивање „светогорског" типа цркве има дугу историју. Пре око једног столећа начињени су први покушаји одређивања и описивања одлика тог типа византијског храма, као и покушаји утврђивања његовог порекла и развоја. Поменуте одлике, међутим, углавном су препознаване према непоузданим цртежима основа, у време када често сложене манастирске грађевине нису биле истражене у довољној мери, а испитивања о етапама њихове изградње нису била спроведена, нити је постојао одговарајући компаративни материјал. Природа података стога је често водила истраживања у погрешним правцима. Озбиљни истраживачки проблеми у вези са „светогорским" типом грађевине происходе из примењиване методологије историје архитектуре.

Многи истраживачи указивали су у студијама о византијској архитектури, као и у њеним прегледима, на „светогорски" тип грађевине. Професор Пол Милонас аутор је до данас најсистематичнијег прегледа посвећеног „светогорском" типу грађевине у византијској архитектури. Питање „светогорског" типа грађевине може се посматрати у неколико ракурса: примери „светогорског" типа цркве на Светој гори и ван ње чине велику групу грађевина подигнутих у различитим друштвено-историјским контекстима. Углавном није реч о појединачним грађевинама, већ о целокупном манастирском комплексу, где је препознавање различитих градитељских етапа неретко отежано. Одређивање општих одлика „светогорског" типа углавном задовољава потребу оквирног описивања целине, чиме се неизбежно занемарују особености које проистичу из различитих утицаја на градитељско стварање. Напослетку, назив *светогорски тип*, који подразумева цркву уписаног крста са четири слободна подупирача и бочним конхама, без обзира на структуру западног постројења, чини се и више но сигурном основом за будућа испитивања.

Питање порекла „светогорског" типа јесте једно од питања која су током дужег времена у фокусу испитивања. Изгледа вероватно да је реч о цркви чије се порекло може приписати Цариграду или подручју под непосредним утицајем престонице. То би могло говорити у прилог претпоставци о посебном односу Свете горе и Цариграда крајем X и почетком XI века. Уз опште архитектонске особености католикона Ватопеда и Ивирона, може се одредити више елемената који се морфолошки везују с престоничким градитељством. Чињеница да се „светогорски" тип грађевине није сачувао у Цариграду и околини могла би се објаснити тиме што су многи споменици у том региону уништени.

Замисао „светогорског" типа вероватно произлази из комбинације типичног цариградског решења цркве – развијеног уписаног крста с куполом – са градитељском праксом познатом из римског, ранохришћанског и средњовизантијског периода, уз конхе у попречној оси грађевине. Коначно, као што је својевремено приметио Војислав Кораћ, функционалност јесте једна од битних особености „светогорског" типа цркве у византијској архитектури.

# Notes on Byzantine *Panagiaria*

Ivan Drpić*
University of Washington, Seattle

UDC 739.033:271.2-526.3
7.041.5:271.2-312.47
DOI 10.2298/ZOG1135051D
Оригиналан научни рад

*The article offers some new insights into the significance and function of Byzantine* panagiaria*, small-scale containers for the bread sanctified in honor of the Virgin in a rite known as the Elevation of the* Panagia*. This rite, it is argued, was not limited to monastic and courtly contexts or to routine liturgical observance, as is often assumed, but could be performed by the laity as well. Proposing that the use of* panagiaria *as personal devotional instruments was fairly common in Byzantium, the article explores the interplay between the design, materiality, epigraphic enhancement, and ritual and devotional use of these objects.*

*Key words:* panagiarion*, the Elevation of the* Panagia*, lay piety, epigram, Manuel Philes, performance,* enkolpion

It has become a commonplace to assert that medieval artworks are often decontextualized in modern publications and museum displays. In the case of Byzantine *panagiaria*, however, this apparent platitude bears repeating. These small-scale containers designed to hold a piece of bread, or *panagia*, elevated in honor of the Virgin in a paraliturgical rite cannot be properly understood outside the context of their ritual and devotional use. Habitually relegated to the lowly realm of the so-called "minor" or "decorative" arts – a taxonomy hardly applicable to the realities of medieval art-making – Byzantine *panagiaria* have never received the scholarly attention they deserve.[1] Yet the significance of these objects and the rite in which they were employed is considerable, not least because they can help us illuminate important aspects of personal piety in Byzantium. As private devotional instruments, *panagiaria* call attention to such key issues as materiality, performance, and the role of the human body in religious experience.

In its most basic form, the rite of the Elevation of the *Panagia* consists of an act of sanctification of a loaf or particle of bread. Raising – and hence, elevating – the bread on his fingertips, the celebrant first exclaims the words, Μέγα τὸ ὄνομα τῆς ἁγίας τριάδος ("Great is the name of the Holy Trinity"), and then invokes the Virgin, Παναγία θεοτόκε, βοήθει ἡμῖν ("All-Holy Mother of God, help us"). To these two exclamations is ordinarily added the third, Ταῖς αὐτῆς πρεσβείαις ὁ Θεὸς ἐλέησον καὶ σῶσον ἡμᾶς ("Through her intercessions, O God, have mercy and save us").[2] The performance of the rite commonly incorporates the chanting of other prayers and hymns, but the gesture of elevation accompanied by the three exclamations stands at its core. Sanctified in this manner, the *panagia* is believed to secure the Virgin's assistance and protection on behalf of those partaking of it.[3]

A variety of special containers, or *panagiaria*, typically adorned with an image of the Mother of God, are used for the celebration of the rite.[4] These containers may be divided into two groups. The first includes table vessels in the form of a dish, often raised on a foot and/or supplied with a lid, while the second comprises small, usually circular box-like receptacles worn around the neck as *enkolpia*, or pectoral pendants. One of the earliest examples of the former variety is a jasper *panagiarion* in the Chilandar monastery on Mount Athos, attributed on stylistic grounds to the tenth or eleventh century (fig. 1).[5] This exquisite object consists of a shallow

* drpic@u.washington.edu

[1] N. P. Kondakov, *Pami͡atniki khristianskogo iskusstva na Afone,* Sankt-Peterburg 1902, 222–234, remains the most important treatment of the subject to date. V. also V. Pu͡tsko, *Vizantiĭskie panagiary na Afone*, in: *Sbornik v chest na akad. Dimitŭr Angelov*, Sofia 1994, 247–256. By contrast, Russian medieval *panagiaria* have generated more sustained scholarly interest. V. especially A. V. Ryndina, *O liturgicheskoĭ simvolike drevnerusskikh serebri͡anykh panagiĭ*, in: *Vostochnokhristianskiĭ khram. Liturgii͡a i iskusstvo*, ed. A. M. Lidov, Sankt-Peterburg 1994, 204–214; *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyĭ metall XI–XV veka*, ed. I. A. Sterligova, Moscow 1996, 162–177; I. A. Sterligova, *Pskovskoe serebri͡anoe bli͡udo XV v. dli͡a «Bogorodichnogo khleb͡tsa»*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennai͡a zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiĭskoĭ ėpokhi. K 1100-letii͡u Pskova*, Moscow 2008, 383–390. For Serbian specimens v. especially B. Radojković, *Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti*, Beograd 1977, 10–15, 28–34; M. Šakota, *Dečanska riznica*, Beograd 1984, 341–355.

[2] Unless otherwise indicated, all translations from the Greek are mine.

[3] Thus far, the most complete discussion of the rite is found in: J. J. Yiannias, *The Elevation of the Panaghia*, DOP 26 (1972) 225–236. The author is, however, concerned primarily with liturgical sources and omits much narrative, legal, and poetic material. V. also C. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis*, Lyon 1688, s.v. παναγία; E. Freiherrn von der Goltz, *Tischgebete und Abendmahlsgebete in der altchristlichen und in der griechischen Kirche*, Leipzig 1905, 57–65.

[4] It should be noted that, in the absence of a *panagiarion*, the celebrant may employ an ordinary vessel for the performance of the Elevation. Cf. n. 14 infra. For the use of special cloths in the rite, a practice attested in post-Byzantine times, but probably of medieval origin v. Sterligova, *Pskovskoe serebri͡anoe bli͡udo*, 385–387.

[5] Cf. L. Mirković, *Hilandarske starine*, Starinar 10–11 (1935–1936) 92; Radojković, *Sitna plastika*, 11–12; *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, ed. A. A. Karakatsanēs, Thessalonike 1997, cat. no. 9.8 (K. Loberdou-Tsigarida). V. Pu͡tsko (idem, *Vizantiĭskie panagiary*, 251–253) argues for a later, thirteenth-century date.



*Fig. 1. Panagiarion, tenth or eleventh century, jasper and silver, diameter 11.4 cm, Chilandar monastery, Mount Athos*

bowl mounted in silver. A finely carved half-length figure of the Virgin *orans* with the Christ Child emerging from the folds of her *maphorion* occupies the center of the bowl. Surrounding the two figures in a cruciform arrangement are diminutive busts of the four archangels – Michael, Gabriel, Raphael, and Uriel. The bowl's silver mount is composed of a rim connected to a low foot in the shape of a truncated cone by four straps.[6] The remains of a hinge suggest that the bowl originally had a lid. For an example of the second type of *panagiaria*, we may turn to a bronze container, dated to the fifteenth century, in the Museum of Applied Art in Belgrade (figs. 2–3).[7] This *panagiarion*, which would have been worn as a pendant suspended from a chain, consists of two medallion-like plates hinged together. The exterior side of one of the plates bears an image of the Crucifixion. When open, the *panagiarion* shows the Virgin *orans* with the Christ Child in her bosom displayed on one plate and the three angels from the *Philoxenia* of Abraham, a canonical image of the Holy Trinity, on the other. These two subjects are commonly paired on pectoral *panagiaria*; without a doubt, their choice reflects the standard exclamations from the rite of the Elevation, in which – in addition to the Virgin – the name of the Holy Trinity is invoked.

It is well known that the Elevation of the *Panagia* was performed in monastic refectories after a meal and, occasionally, during the Divine Liturgy or the Matins.[8] As we learn from pseudo-Kodinos, the rite was also incorporated into imperial ceremonies. On Christmas Day, following a repast in the palace, a piece of bread, laid in a *panagiarion*, was brought to the imperial dining hall, where it was elevated by the *epi tēs trapezēs* in the presence of the emperor, who was the first to partake of it.[9] It bears emphasizing, however, that the Elevation was by no means limited to monastic and courtly contexts or to routine liturgical observance in the church. The tenth-century *Euchologion*, *Ms. Cryptoferratensis Γ.β. VII*, one of the earliest liturgical sources on the rite, associates the Elevation specifically with the commencement of a journey.[10] Moreover, Symeon, archbishop of Thessalonike (1416/1417–1429), explicitly states that the rite can be performed on any number of occasions, whenever one needs to invoke divine aid.[11] Several hitherto neglected sources substantiate the archbishop's statement and, in particular, shed further light on the popularity of the rite among the laity.

In a series of questions dealing with various doctrinal, legal, and ritual issues, which the Serbian King Stefan Radoslav (1228–1233) addressed to the famous canonist Demetrios Chomatenos, archbishop of Ohrid (1216/1217–ca. 1236), one concerned the rite of the Elevation.[12] "From which source," the king asked, "did we, the Christians, inherit the practice of elevating the *panagia* after a meal?"[13] Christ himself, Chomatenos explained in his answer, had established the custom of giving thanks to God at the end of a meal, which the holy fathers subsequently enhanced and elaborated.

> They prescribed that, in addition to the <customary> thanksgiving after a meal, we cut a piece of bread and place it in a clean vessel, and having said the thanksgiving, namely, "Blessed be God who nourishes us from our youth," we elevate it, saying first, "Great is the name of the Holy Trinity," and following this, "All-Holy Mother of God, help us."[14]

Evidently, the Elevation of the *Panagia* was performed by the laity as well in the private space of their homes.[15]

A hortatory letter addressed by Symeon of Thessalonike to his spiritual flock provides an important piece of information regarding the veneration of the *panagia* in the context of the so-called popular piety. Admonishing women in his diocese to raise their children in the Lord and keep them away from divinations and magic charms, Symeon offers some pious advice:

---

[6] Similarly constructed metal mounts may be seen, for instance, on a number of Byzantine chalices and patens of semiprecious stone in the treasury of San Marco in Venice: *Il Tesoro di San Marco,* II, *Il tesoro e il museo*, ed. H. R. Hahnloser, Florence 1971, cat. nos. 40, 41, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 66, 68, 72, 73, 118.

[7] The *panagiarion* is published in: Radojković, *Sitna plastika*, no. 23. The piece bears close resemblance to a series of fifteenth- and sixteenth-century *panagiaria* produced *en masse* and attributed to workshops in Novgorod; S. V. Gnutova, *Novgorodskoe mednoe khudozhestvennoe lit'e (melkai͡a plastika) XIV–XV vv.*, in: *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda*, 336–338. I would like to thank Mila Gajić for her help with obtaining photographs of the Belgrade *panagiarion*.

[8] V. n. 3 supra.

[9] *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 217–218.

[10] The manuscript is quoted by J. Goar, *Εὐχολόγιον sive rituale graecorum*, Venice 1730, 680–681.

[11] *Περὶ τῆς θείας προσευχῆς*, in: *PG* 155, col. 664A: ἀνυψοῦται δὲ καὶ ἐν παντὶ καιρῷ ἄλλῳ, ὅτε τις χρείαν ἔχει, εἰς ἡμετέραν βοήθειαν.

[12] J. B. Pitra, *Analecta sacra Spicilegio Solesmensi parata*, I–VII, Paris 1876–1882, VI:685–710, at 693–96. M. V. Strazzeri, *Drei Formulare aus dem Handbuch eines Provinzbistums*, Fontes Minores 3 (1979) 339 has already pointed out to the importance of this text for the study of the rite of the Elevation. On Chomatenos' answers to the Serbian king v. F. Granić, *Odgovori ohridskog arhiepiskopa Dimitrija Homatijana na pitanja srpskog kralja Stefana Radoslava*, in: *Svetosavski zbornik* 2, Beograd 1939, 149–153.

[13] Pitra, *Analecta sacra*, 693: Πόθεν παρελάβομεν οἱ χριστιανοὶ ἐπαίρειν παναγίαν, ἀφ' οὗ φάγομεν – to which the king added another question – καὶ εἰ ἐνδέχεται, ὅταν μὴ παρῇ ἄρτος ἔνζυμος ἐπ' ἀζύμων τὴν τοιαύτην παναγίαν ποιεῖν;

[14] Pitra, *Analecta sacra*, 694: … προσέθηκαν εἰς τὴν εὐχαριστίαν, ἀφ' οὗ φάγομεν, τὸ κόπτειν ἡμᾶς ἀπὸ τοῦ ψωμίου μέρος, καὶ τιθέναι τοῦτο εἰς καθαρὸν ἀγγεῖον, καὶ μετὰ τὸ εἰπεῖν τὴν εὐχαριστίαν, ἤγουν τὸ "Εὐλογητὸς ὁ Θεὸς ὁ τρέφων ἡμᾶς ἐκ νεότητος ἡμῶν," ὑψοῦν τοῦτο καὶ ἐν πρώτοις μὲν λέγειν· "Μέγα τὸ ὄνομα τῆς ἁγίας τριάδος," καὶ ἀκολούθως τοῦτο λέγειν· "Παναγία θεοτόκε, βοήθει ἡμῖν" …

[15] A letter of 1419, sent by the metropolitan Photios of Kiev and all Russia (1408–1431) to the clergy of Pskov, confirms the currency of this practice in late medieval Russia. Cf. Sterligova, *Pskovskoe serebri͡anoe bli͡udo*, 383.



*Fig. 2. Pectoral panagiarion (exterior), fifteenth century, bronze, 6 x 5.5 cm, Museum of Applied Art, Belgrade (photo: Rajko Karišić)*

> If you wish to protect and save them, make the sign of the cross upon them and bring them to the holy churches and sanctify them with the sacraments; also fortify them with phylacteries, <namely> the bread elevated in the name of the All-Holy <Virgin>, the figure of the cross, and the holy images on sacred *enkolpia*, for they chase away all adversaries.[16]

Invested with enduring spiritual agency, the *panagia* was clearly employed as a potent prophylactic device among the laity. There is enough evidence to suggest that, at least during the late Byzantine era, the Virgin's bread also acquired a sacramental dimension. Legal documents of this period record that, aside from being excommunicated, accused criminals and murderers were not allowed to receive the *antidōron*, or blessed bread distributed to the faithful at the end of the Divine Liturgy, nor to drink the *hagiasma*, or holy water, but they were permitted to partake of the *panagia* after a meal.[17] In fact, in instances of unforeseen need, the *panagia* could function as a substitute for the Eucharist. Direct evidence for this is found in the *Logos eucharistērios* by John Eugenikos (died after 1454/1455), delivered after this renowned churchman and writer had survived a shipwreck.[18] Eugenikos' remarkable account of the shipwreck merits closer scrutiny as it contains a detailed description of the performance of the Elevation in circumstances of extreme danger and anxiety.

As an opponent of church union, Eugenikos left the Council of Ferrara-Florence at an early stage in the negotiations and on his way back to Byzantium embarked on a ship in Venice. On the night of 15 October 1438, the ship was caught in a violent storm off the Adriatic coast near Rimini. Sensing impending doom the passengers aboard could do nothing but cry and beat their chests. Eugenikos recounts how he took a loaf of bread from one of his desperate travel companions and, taking off his headgear, kneeled down on the deck and started to pray in a loud voice, invoking the Virgin's protection. Clearly, he set out to perform the Elevation of the *Panagia*. He began by reciting the customary exclamations, to which he added other prayers and psalms, ardently kissing and venerating what he calls τὸ ἱερὸν καὶ θεοδόχον σῶμα τῆς θεομήτορος ("the holy and God-receiving body of the Mother of God"),[19] a clear indication that, on the model of the Eucharist, the elevated bread came to be identified with the body of the Virgin.[20] Gradually, Eugenikos' companions started to approach him, one by one, and confess

---

[16] *Ep*. B1, in: *Ἁγίου Συμεὼν ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης (1416/17–1429) ἔργα θεολογικά*, ed. D. Balfour, Thessalonike 1981, 106: ὑμεῖς δὲ εἰ θέλοιτε περιφρουρεῖσθαι αὐτὰ καὶ σώζεσθαι, σφραγίζετε τῷ σταυρῷ καὶ ναοῖς ἁγίοις προσφέρετε καὶ ἁγιάσμασιν ἁγιάζετε· καὶ φυλακτηρίοις, τῷ ἀνυψουμένῳ ἄρτῳ ἐν τῷ τῆς Παναγίας ὀνόματι καὶ τύπῳ σταυροῦ καὶ εἰκόσιν ἁγίαις ταῖς ἐν ἱεροῖς ἐγκολπίοις κατασφαλίζεσθε, διὰ τούτων γὰρ πᾶν ἐναντίον δραπετεύει.

[17] V. *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, I-VI, ed. J. Müller, F. Miklosich, Vienna 1860–1890, I:173, no. LXXVI; Strazzeri, *Drei Formulare*, 326. A fifteenth-century document published by A. Pavlov, *Grecheskai͡a zapis o t͡serkovnom sude nad ubiĭt͡sami, pribegai͡ushchimi pod zashchitu t͡serkvi*, Vizantiĭskiĭ vremennik 4 (1897) 158–159, prescribes the same treatment with one minor difference: accused murderers are allowed to drink the *hagiasma* on the Lord's feasts. For a discussion of this practice v. Strazzeri, *Drei Formulare*, 338–340.

[18] The *Logos* is published in: *Παλαιολόγεια καὶ πελοποννησιακά*, ed. S. P. Lambros, I–IV, Athens 1912–1930, I:271–314. On this text v. S. Pétridès, *Les oeuvres de Jean Eugenikos*, Échos d'Orient 13 (1910) 281; I. Dimitrukas, *Die Rückreise des Johannes Eugenikos von dem Ferrara-Konzil und sein Schiffbruch auf der Adria im Jahre 1438*, Σύμμεικτα 15 (2002) 229–245. On John Eugenikos v. C. N. Tsirpanlis, *John Eugenicus and the Council of Florence*, Byzantion 48 (1978) 264–274; *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* (hereafter *PLP*), ed. E. Trapp et al., Vienna 1976–1996, no. 6189.

[19] *Παλαιολόγεια καὶ πελοποννησιακά*, 285.

[20] On this belief v. P. N. Trembelas, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athens 1935, 117.



*Fig. 3. Pectoral panagiarion (interior), fifteenth century, bronze, 6 x 5.5 cm, Museum of Applied Art, Belgrade (photo: Rajko Karišić)*

their sins without the least restraint. When their confessions were heard, Eugenikos addressed them.

> As it appears, it is God's will that we should die in this way. But since we do not have here a particle of the divine body and blood of the Lord, the sanctification of the soul and the last provision for the journey, instead, if you agree, we shall use this <bread>, which is out of necessity the symbol of the All-Holy <Virgin>, in sincere faith.[21]

An ersatz communion ensued and everyone partook of the bread. Eugenikos records that he carefully placed the remaining morsel of the *panagia* in his bosom. When, following the sinking of the ship, in which more than one half of the passengers perished, a rowboat crammed with those who escaped drowning finally reached the coast near a place to which he refers as Portoloro, Eugenikos took the morsel out of his bosom and distributed it among the survivors. He incidentally informs us that, while in his bosom, the morsel was lodged in a gold *panagiarion* with a representation of the Virgin, suspended on his chest along with two other pendants. As he relates, at one point during the storm, as the rowboat was being tossed around by huge waves,

> I pulled the so-called *enkolpia* from my bosom, which were my only possessions that had survived, because they were always with me, suspended around my neck, this cross made of rock-crystal, an image of the Mother of God in the gold hemisphere [i.e. *panagiarion*] that sheltered some of the sacred things [i.e. the remaining morsel of the *panagia*] inside, and a relic of the gloriously triumphant virgin Barbara in another <*enkolpion*>, fervently kissing and praying <to them>.[22]

It is unlikely, though not impossible, that Eugenikos used his *panagiarion* for the performance of the Elevation on the storm-beset ship. Be that as it may, his *Logos* indicates that one of the functions – if not the main function – of pectoral *panagiaria* was to provide a portable shelter for the sanctified bread.[23] I shall return to this point shortly.

It is often assumed that, in the course of the later Middle Ages, *panagiaria* such as the one described by Eugenikos came to be associated specifically with high church officials.[24] They became an insignia of bishops, but also of archimandrites and other prominent clergymen, ceremonially worn on the chest.[25] It is notable, however, that in Eugenikos' account his gold *panagiarion* figures not so much

[21] *Παλαιολόγεια καὶ πελοποννησιακά*, 288: τοῦτο ἦν ἐφ' ἡμῶν, ὡς ἔοικε, θεοῦ θέλημα τοιῷδε τέλει τὸ ζῆν ἐκμετρῆσαι, οὐδαμοῦ δὲ μερὶς ἡμῖν ἐνταῦθα τοῦ δεσποτικοῦ καὶ θείου σώματος καὶ αἵματος, ἁγιασμὸς ψυχῆς καὶ τελευταῖον ἐφόδιον, ἀντὶ τούτου τῷ εἰς τύπον ἐξ ἀνάγκης τῆς Παναγίας, εἰ δοκεῖ, χρησώμεθα τῷ παρόντι μετὰ πίστεως εἰλικρινοῦς.

[22] *Ibid.*, 300: … τοῦ κόλπου τὰ οὕτως ἐγκόλπια καλούμενα ἐξελών, ἅ μοι μόνα τῶν προσόντων, ἅτε διὰ παντὸς ἐκ τραχήλου προσηρτημένα μοι, περιελείφθη, σταυρὸς δὲ ὁ κρυστάλλινός ἐστιν οὑτοσὶ καὶ εἰκὼν ἐν ἡμισφαιρίῳ χρυσέῳ τῆς θεομήτορος, ἔστιν ἃ τῶν ἱερῶν ἔνδον φρουροῦντι, καὶ τῆς καλλινίκου παρθένου Βαρβάρας ἐν ἑτέρῳ λείψανον, θερμῶς κατησπαζόμην καὶ ἠντιβόλουν …

[23] Cf. Kondakov, *Pami͡atniki*, 229–230.

[24] V. e.g. G. Oikonomakē-Papadopoulou, *Ἐκκλησιαστικά ἀργυρά*, Athens 1980, 13; L. Bouras, *Panagiarion*, in: *ODB*, ed. A. Kazhdan, III, New York–Oxford 1991, 1569.

[25] The "prelatic" pectoral *panagiarion* is not to be confused with the so-called *panagia*, a pendant also worn on the chest by members of the episcopate. The latter term encompasses a variety of pectoral pendants, typically in the form of small icons showing the Virgin, Christ, a saint, or one of the major feasts. The preponderance of images of the Virgin on these objects probably accounts for the fact that they came to be uniformly designated by the term *panagia*. V., e.g., E. Golubinsky, *Istorii͡a russkoi T͡serkvi*, I/2, Moscow 1881, 236–237; Oikonomakē-Papadopoulou, *Ἐκκλησιαστικά ἀργυρά*, 27.



*Fig. 4. Pectoral panagiarion (front), tenth or eleventh century, gilded silver, 3.2 x 2.6 cm, formerly in the collection of Dr. Christian Schmidt, Munich*



*Fig. 5. Pectoral panagiarion (back), tenth or eleventh century, gilded silver, 3.2 x 2.6 cm, formerly in the collection of Dr. Christian Schmidt, Munich*

as an emblem of office – and one should recall that, at the time of the shipwreck, he was a deacon and *nomophylax* at the patriarchate – but rather as an intimate devotional object. Note that Eugenikos did not wear the *panagiarion* and his two other *enkolpia* displayed, as it were, on his chest, but underneath his garments, close to the body, as *enkolpia* were normally worn in Byzantium.[26] What is more, like the performance of the Elevation, the handling or wearing of *panagiaria* was by no means a prerogative of the clergy. Indeed, I would argue that the use of *panagiaria* as personal items, private devotional tools as well as *objets d'art*, may have been fairly common in Byzantium.

It is worth noting in this regard that in the will of the *skouterios* Theodore Sarantenos, drawn up in 1325, a gold *panagiarion* turns up in the long list of objects – mostly icons, precious-metal vessels, belts, rings, and the like – which the testator donated to his foundation, the monastery of Saint John the Baptist in Berroia.[27] The absence of liturgical utensils from the list strongly suggests that the donated items, including the *panagiarion*, were not specifically commissioned for the monastery but rather came from Theodore's personal collection of luxury artifacts.[28]

That *panagiaria* were popular among members of the Palaiologan élite is further indicated by the epigrammatic oeuvre of Manuel Philes (died after 1330), a tremendously prolific poet whose pen catered to a host of aristocratic patrons, including members of the imperial family.[29] Philes composed nearly a dozen epigrams on *panagiaria*.[30] The fact that none of these poems contains a reference to a specific patron may suggest that Philes was occasionally writing, so to speak, on spec. In the majority of instances, however, precise references to iconography and, especially, to the materials used leave no doubt that the poet had specific objects in mind. Thus, in an epigram on a silver *panagiarion* with a

[26] V. n. 22 supra: … τοῦ κόλπου τὰ οὕτως ἐγκόλπια καλούμενα ἐξελών (…) διὰ παντὸς ἐκ τραχήλου προσηρτημένα μοι … For the manner in which *enkolpia* were worn v. A. Kartsonis, *Protection Against All Evil: Function, Use and Operation of Byzantine Historiated Phylacteries*, Byzantinische Forschungen 20 (1994) 90–91, 99; Y. Ikonomaki-Papadopoulos, B. Pitarakis, K. Loverdou-Tsigaridas, *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Enkolpia*, Mount Athos 2001, 13–14; B. Pitarakis, *Objects of Devotion and Protection*, in: *Byzantine Christianity*, ed. D Krueger, Minneapolis 2006, 173–174.

[27] *Actes de Vatopédi*, I–II, ed. J. Bompaire et al., Paris 2001–2006, I:344–361, no. 64, at 355. On Theodore Sarantenos v. *ibid.*, 347–349; *PLP*, nos. 24898 and 24906. V. also G. I. Theocharidēs, *Μιὰ διαθήκη καὶ μιὰ δίκη βυζαντινή. Ἀνέκδοτα Βατοπεδινά ἔγγραφα τοῦ ΙΔ΄ αἰώνος περὶ τῆς Μονῆς Προδρόμου Βεροίας*, Thessalonike 1962. It should be mentioned that the inventory of precious objects, which the Serbian despot Djuradj Branković deposited in Dubrovnik for safe-keeping in 1441, records a *panagiarion*: Lj. Stojanović, *Stare srpske povelje i pisma*, Beograd 1929–1934, part 2, no. 638.

[28] As astutely observed by M. Stavros, *Precious Metals in Byzantine Art and Society, 843–1204*, University Park 2002 (unpublished doctoral dissertation, Pennsylvania State University), 68.

[29] On Manuel Philes v. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527–1453)*, Munich 1897, 774–780; G. Stickler, *Manuel Philes und seine Psalmenmetaphrase*, Vienna 1992; *PLP*, no. 29817. V. also A.-M. Talbot, *Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art*, DOP 48 (1994)135–165; E. Anagnōstakēs, *Ὁ οἶνος στὴν ποίηση*, II/2, *Οἶνος ὁ Βυζαντινός. Ἡ ἄμπελος καὶ ὁ οἶνος στὴ βυζαντινὴ ποίηση καὶ ὑμνογραφία*, Athens 1995, 117–138, 220–236; E. Pietsch-Braounou, *«Die Stummheit des Bildes»: Ein Motiv in Epigrammen des Manuel Philes*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 57 (2007) 135–148; eadem, *Manuel Philes und die übernatürliche Macht der Epigrammdichtung*, in: *Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme. Akten des internationalen Workshop (Wien, 1.–2. Dezember 2006)*, ed. W. Hörandner, A. Rhoby, Vienna 2008, 85–92; eadem, *Beseelte Bilder: Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen*, Vienna 2010.

[30] The epigrams are published in: *Manuelis Philae carmina ex codicibus Escurialensibus, Florentinis, Parisinis et Vaticanis*, ed. E. Miller, I–II, Paris 1855-1857, I:30, nos. LXI–LXII; I:38-39, nos. LXXXVIII––LXXXIX; I:228–229, no. LII; I:244, no. LXX; II:157–158, nos. CXIV––CXV; II:199, no. CLXXXIII; II:239–240, no. CCXXXV. Given their imagery of nourishment, as well as the praise of the Virgin as λόγου τράπεζα, the two couplets published as *ibid.*, II:339, no. V, were almost certainly



*Fig. 6. Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos, fourteenth century, steatite, diameter 9 cm, formerly in the Panteleemon monastery, Mount Athos*

gold medallion of the Virgin in the center,[31] the brilliance of the precious metals as well as the *panagiarion*'s circular shape and figural decoration prompted an imaginative cosmological interpretation of the object.

> This plate seems to be an image of heaven;
> for it carries the gold circle like a Sun,
> and the Virgin in the center like the Earth/Land of God,
> from which grows the soul-sustaining fruit [i.e. Christ].[32]

Aside from gold and silver, Philes' poetry attests to the use of other materials for manufacturing *panagiaria* such as wood[33] or semiprecious stones.[34] In addition, at least one of his epigrams was meant to accompany a pectoral *panagiarion*. This was an unusual object that combined two functions: it was a container for the Virgin's bread that also served as a reliquary of Christ's blood.[35]

> I carry the bread of the Virgin on the breast.
> Eat, O soul hungry for salvation.
> Whenever you are thirsty, drink incorruption
> which the holy blood of Christ pours for you.
> Behold, what a strange table and guests!
> And I myself am a splendid host here,
> presenting the Lord's blood as a drink.
> So then you too, O heart, be nourished.[36]

Assuming the "I" of the epigram, the wearer of this *panagiarion*-cum-reliquary addresses his soul and, subsequently, his heart, and invites them to a salvific feast.[37] The emphatically personal tone of the verses signals that the object was intended to function as an intimate devotional instrument. Carried in close proximity to the wearer's body, it was a source of localized, tangible, and personally accessible sanctity. The opening line, it must be stressed, identifies the object explicitly as a receptacle for the Virgin's bread. This confirms that pectoral *panagiaria* were designed to shelter the elevated *panagia* for a period of time. Enshrined within the object together with the blood of Christ – a pairing that would inevitably bring to mind Eucharistic associations – the *panagia* itself approaches the status of a relic.[38]

None of the *panagiaria* recorded in Philes' epigrams has come down to us, but several preserved specimens feature comparable poetic inscriptions. The earliest among them appears to be a silver-gilt pectoral container formerly in the collection of Dr. Christian Schmidt in Munich, dated to the tenth or eleventh century (figs. 4–5).[39] Measuring a mere 3.2 x 2.6 cm, this diminutive object consists of two circular plates hinged together and supplied with a suspension hoop. Engraved on the convex front plate is a rather crude image of the Virgin *orans*. The back plate, which is flat, bears a dodecasyllable couplet that invokes the Virgin's protection on behalf of the wearer.

> O Mother of God, you who carry the bread of life [i.e. Christ],
> protect the one who carries you from every harm.[40]

Andreas Rhoby, who has recently published this piece, identifies it as an *artophorion*, that is, a container for the Eucharistic bread, but the object's shape, iconography, and inscription leave no doubt that this was a pectoral *panagiarion*.[41] The reference to Christ as the "bread of life" (cf. John

---

composed to be inscribed on *panagiaria*. This list must remain provisional, as a full critical edition of the Philean corpus is still a desideratum.

[31] *Manuelis Philae carmina*, II:157, no. CXIV. The lemma reads: Εἰς παναγιάριον ἀργυροῦν ἔχον μέσον κύκλον χρυσοῦν, ἐν ᾧ ἦν ἰνοκοπητὸν (*sic*) ἡ ὑπεραγία θεοτόκος.

[32] Ὁ δίσκος ἐστὶν οὐρανοῦ σχεδὸν τύπος· / ὡς ἥλιον γὰρ τὸν χρυσοῦν κύκλον φέρει, / κέντρον δὲ τὴν γῆν τοῦ θεοῦ τὴν παρθένον, / ἐξ ἧς ὁ καρπὸς ὁ ψυχοτρόφος βρύει.

[33] *Ibid.*, I:38, no. LXXXVIII.

[34] *Ibid.*, II:157–158, no. CXV. On this epigram v. Talbot, *Epigrams of Manuel Philes*, 145–146. *Manuelis Philae carmina*, I:228–229, no. LII, describes a *panagiarion* made of stone inlaid with what appears to have been glass paste (cf. λίθος πιανθεὶς ἐξ ὑαλίνης δρόσου in line 1).

[35] *Ibid.*, II:239–240, no. CCXXXV. The lemma reads: Εἰς παναγιάριον ἐγκόλπιον ἔχον καὶ ἀπὸ τοῦ δεσποτικοῦ αἵματος. For further examples of *panagiaria* combined with reliquaries, albeit in sixteenth- and seventeenth-century Russia v. A. V. Ryndina, *Panagiia-relikvariĭ vladyki Serapiona i konstantinopol'skie sviatyni*, in: *Vizantiĭskiĭ mir. Iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii*, ed. M. A. Orlova et al., Moscow 2005, 535 n. 19; Sterligova, *Pskovskoe serebrianoe bliudo*, 389–390 n. 8. For the relic of Christ's blood, v. G. P. Majeska, *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984, 342–343 n. 22, with references to the sources. Cf. in addition G. Toussaint, *Blut oder Blendwerk? Orientalische Kristallflakons in mittelalterliche Kirchenschätzen*, in: *... das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, ed. U. Wendland, Regensburg 2010, 107–120.

[36] Τῆς παρθένου τὸν ἄρτον ἐν στέρνοις φέρω· / φάγε ψυχὴ πεινῶσα τὴν σωτηρίαν· / ὅταν δὲ διψῇς, πῖνε τὴν ἀφθαρσίαν, / ἣν δὴ τὸ σεπτὸν αἷμα Χριστοῦ σοι χέει. / Ἰδοὺ ξένη τράπεζα καὶ δαιτυμόνες! / Ἐγὼ δὲ λαμπρὸς ἑστιάτωρ ἐνθάδε / τὸ δεσποτικὸν αἷμα δεικνύων πόμα· / τράφηθι καὶ σὺ τοιγαροῦν, ὦ καρδία. I have emended φεῦγε to φάγε in line 2.

[37] One wonders whether the phrase ξένη τράπεζα καὶ δαιτυμόνες in line 5 might be a reference to an image of the Old Testament Trinity, which, as noted *supra*, is commonly encountered on pectoral *panagiaria*.

[38] On the notion of the *panagiarion* as a reliquary for the Virgin's bread v. Ryndina, *O liturgicheskoĭ simvolike*, esp. 205, 211; eadem, *Panagiia-relikvariĭ*, esp. 526–528, which should be read with caution.

[39] Cf. A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Nebst Addenda zu Band 1 "Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken"*, Vienna 2010, 169–170, no. Me10. As Dr. Schmidt has kindly informed me, the object is now in the possession of a Russian collector.

[40] Ἄρτον ζωῆς φέρουσα τοῦ Θεοῦ Μῆτερ / φρούρει τὸν φοροῦντά σε ἐκ πάσης βλάβης.

[41] The possibility that the object may have served as a *panagiarion* has been proposed to Rhoby by Georgi Parpulov: Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 170 n. 159. A comparable piece in Paris, which, instead of an inscription, has a cross on the back, most likely had the same function:



*Fig. 7. Panagiarion, twelfth or thirteenth century, jade, diameter 10 cm, Museo Nazionale, Ravenna*



*Fig. 8. Panagiarion, twelfth or thirteenth century, heliotrope, diameter 8.1 cm, Chilandar monastery, Mount Athos*

6:35 and 6:48) does not necessarily mean that the object was meant to hold a particle of the Eucharistic *artos*, for similar language and imagery, as we shall see below, are commonly found in inscriptions on *panagiaria*.[42] Through the motif of carrying, the verses playfully dramatize the wearer's interaction with the container suspended on his chest. Just as the Virgin carries the "bread of life," so does the wearer carry the *panagiarion* with a representation of the Virgin, which in turn carries the bread of the Virgin. The alliteration created by the recurring *phi* and *rhō* (φέρουσα […] φρούρει τὸν φοροῦντα) only heightens the effect of this imaginative mirroring.

The now lost steatite *panagiarion* of Alexios Komnenos Angelos from the Panteleemon monastery on Mount Athos exemplifies how inscribed verse may bring together figural imagery, materiality, and ritual action in a web of associations (fig. 6).[43] The date and provenance of the *panagiarion* have been debated, and this is no place to tackle these issues. I should say, however, that I subscribe to a fourteenth-century date proposed by Ioli Kalavrezou, although I am slightly skeptical about her identification of the owner – or, less likely, donor – of the *panagiarion* with Alexios III Komnenos, Emperor of Trebizond (1349–1390).[44] The two poetic inscriptions that adorn this exquisitely carved receptacle fail to mention Alexios' title; such an omission would be highly unusual, if the owner/donor was indeed an emperor. Of the two inscriptions, one encircles a medallion with the Virgin and Child in the center.

> O Mother without a husband, O Virgin nourishing an infant,
> may you protect Alexios Komnenos Angelos.[45]

The other inscription runs along the *panagiarion*'s lobed border.

> A meadow and plants and light with three rays.
> The stone is the meadow, the phalanx of prophets are the plants,
> the three beams are Christ, the bread, and the Virgin.
> The Maiden lends flesh to the *Logos* of God,
> and Christ by means of bread distributes salvation
> and strength to Alexios Komnenos Angelos.[46]

These elegant verses deploy a trope common in epigrammatic poetry: the object is presented as a riddle, a visual enigma that calls for a verbal interpretation. In elucidating its meaning, the verses make reference to the object's medium, design, and ritual use. As Kalavrezou has observed, the imagery of vegetation was inspired by the green color of steatite, which prompted a comparison of the receptacle with a meadow and of the row of prophets surrounding the central medallion with plants.[47] The themes of the Incarnation and nourishment, on the other hand, point to the object's ritual function – the rite of the Elevation and its affinity with the Eucharist. The verses, in fact, stage the viewer's encounter with the object within a ritual context, linking it specifically

---

J.-P. Caillet, *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris 1985, 242, cat. no. 166. I am grateful to Dr. Schmidt for bringing this object to my attention. Incidentally, judging by the description in his *Logos*, Eugenikos' pectoral *panagiarion* may have been of the same shape, with a convex front plate bearing an image of the Virgin. V. n. 22 supra: εἰκὼν ἐν ἡμισφαιρίῳ χρυσέῳ τῆς θεομήτορος.

[42] The object, in a sense, did function as an *artophorion*, but one designed for the *artos* of the Virgin.

[43] On this object v. Kondakov, *Pami͡atniki*, 222–225; I. Kalavrezou-Maxeiner, *Byzantine Icons in Steatite*, Vienna 1985, 83–85, 87, 206–208, no. 132; Put͡sko, *Vizantiĭskie panagiary*, 248–250; I͡u. Piatnit͡skiĭ, *Alekseĭ Angel Komnin – zakazchik panagiara, khranivshegosi͡a v Panteleĭmonovskom monastyre na Afone*, in: *Vizantii͡a i vizantiĭskie tradit͡sii. Sbornik nauchnykh trudov*, Sankt-Peterburg 1996, 75–84; A.-M. Talbot, *Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era*, DOP 53 (1999) 85–86; Y. Piatnitsky, *The* Panagiarion *of Alexios Komnenos Angelos and Middle Byzantine Painting*, in: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)*, ed. O. Z. Pevny, New Haven 2001, 40–55; Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 362–365, nos. St2–St3.

[44] V. preceding note.

[45] Ἄνανδρε μῆτερ, παρθένε βρεφοτρόφε / Κομνηνὸν Ἀλέξιον Ἄγγελον σκέποις.

[46] Λειμὼν φυτά τε καὶ τρισάκτινος σέλας· / λειμὼν ὁ λίθος, φυτὰ κηρύκων φάλαγξ, / τρία τρισαυγῆ Χριστός, ἄρτος, παρθένος· / κόρη δανείζει σάρκα τῷ Θεοῦ λόγῳ, / ἄρτῳ δ' ὁ Χριστὸς προσνέμει σωτηρίαν / Κομνηναγγέλῳ καὶ ῥῶσιν Ἀλεξίῳ. Trans. in: Kalavrezou-Maxeiner, *Steatite*, 206, with modifications. As Rhoby has pointed out, this inscription shows strong affinities with an epigram from the Philean corpus (*Manuelis Philae carmina*, I:431, no. CCXX). The parallel is significant, for it lends further support to the dating of the *panagiarion* to the fourteenth century; Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 365.

[47] Kalavrezou-Maxeiner, *Steatite*, esp. 83-85.

to the performance of the Elevation. This is evident from the explicit reference to the bread, the elevated *panagia*, the presence of which is not only seen as integral to the object's meaning, but also represents an essential visual and material aspect of the object. If the imagined – or, indeed, prescribed – reading of the inscription coincides with the performance of the rite, then the question arises as to whether the inscription may have been actually integrated in the rite and chanted or recited by the celebrant.

This intriguing proposition is, of course, impossible to prove, but it is plausible, not least because of a certain open-endedness of the rite of the Elevation which seems to have allowed considerable freedom to the celebrant. At this juncture, it should also be pointed out that epigraphic texts were commonly read aloud by the Byzantines. As several scholars have convincingly argued, silent reading was not a standard practice in Byzantium.[48] This is especially true of verse inscriptions, for their poetic form virtually demands oral delivery. The dynamic, rhythmical structure of an accentual meter such as the dodecasyllable – the meter of choice in Byzantine epigrammatic poetry – can be neither understood nor fully appreciated unless it is heard.[49] Specific occasions for such performative engagement with inscribed objects, however, have not been explored. As far as epigrams found on artifacts related to the cult are concerned, I wish to propose that the liturgy in the broadest sense may have provided a context for their recitation and that the rite of the Elevation might be a good example of this practice.

Like other liturgical objects, *panagiaria* often feature inscriptions directly borrowed from the rite. The inscription running along the silver-encased lip of the jasper *panagiarion* from the Chilandar monastery (fig. 1) quotes a *theotokion* which in most versions of the rite follows immediately after the three standard exclamations.

> Your womb became a holy table, having the heavenly
> bread, Christ, our God, from which all who eat will not die,
> as <he> the Nourisher of all has said, O Mother of God.[50]

Similarly, the bronze pectoral *panagiarion* from Belgrade (figs. 2–3) features the Old Church Slavonic version of the celebrated Marian hymn *Axion estin*, the chanting of which is, too, commonly incorporated in the rite.[51] Specially composed – or reused – poetic inscriptions were, in a sense, an alternative to such liturgical quotations that would have appealed to a more sophisticated audience. Their function, however, was essentially the same. In both cases, inscribed words echo ritual performance. It is no accident that epigrams on *panagiaria* are often couched in a decidedly liturgical language. Consider, for instance, the following epigram attributed to John Eugenikos.

> Your womb full of divine grace, O Maiden,
> mystically represented a radiant table,
> carrying Christ, the heavenly and firm bread of life,
> which all who eat will not die.[52]

These verses obviously represent a direct paraphrase of the *theotokion* "Your womb" from the rite of the Elevation adapted to the format of a dodecasyllable *tetrastichon*.

In inscriptions displayed on two closely related *panagiaria*, one in the Museo Nazionale in Ravenna (fig. 7) and the other in the Chilandar monastery (fig. 8), both tentatively dated to the twelfth or thirteenth century, poetry and ritual seamlessly coalesce.[53] Perhaps manufactured in the same workshop, the two objects share a similar design, with a depiction of the Virgin *orans* in the central medallion and a circular row of holy figures – and, in the case of the Chilandar *panagiarion*, two feast images as well – placed under arches. Both *panagiaria*, moreover, feature the exclamation Παναγία θεοτόκε, βοήθει ἡμῖν ("All-Holy Mother of God, help us") from the rite of the Elevation, inscribed – along with several cryptograms[54] – around the medallion of the Virgin. In addition, their rims are adorned by the same epigram, selected in all likelihood from a manuscript anthology.

> I behold you, O Virgin, like an awe-inspiring pair of tongs
> holding the burning coal-like bread
> that cleanses the dirt of the body and soul.[55]

The metaphoric imagery of the epigram refers to a vision described in Isaiah 6:6–7:

> Then flew one of the seraphim to me, having in his hand a burning coal which he had taken with tongs from the altar. And he touched my mouth, and said: 'Behold, this has touched your lips; your guilt is taken away, and your sin forgiven.'

In Byzantine exegesis, Isaiah's vision was customarily interpreted as a prefiguration of the *Logos* incarnate carried inside Mary's womb or held in her hands like a burning coal.[56] With

---

[48] V. H. Hunger, *Schreiben und Lesen in Byzanz. Die byzantinische Buchkultur*, Munich 1989, esp. 125–129; A. Papalexandrou, *Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder*, Word & Image 17/3 (2001) 259–283; M. D. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, I, Vienna 2003, esp. 55–56; G. Cavallo, *Leggere a Bisanzio,* Milan 2007, esp. chap. 5; A. Papalexandrou, *Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James, Cambridge 2007, 161–187.

[49] V. M. Lauxtermann, *The Velocity of Pure Iambs: Byzantine Observations on the Metre and Rhythm of the Dodecasyllable*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 48 (1998) 9–33. On the dodecasyllable v. further P. Maas, *Der byzantinische Zwölfsilber*, BZ 12 (1903) 278–323; W. Hörandner, *Beobachtungen zur Literarästhetik der Byzantiner. Einige byzantinische Zeugnisse zu Metrik und Rhythmik*, Byzantinoslavica 56 (1995) 285–289.

[50] Γέγονεν ἡ κοιλία σου ἁγία τράπεζα, ἔχουσα τὸν οὐράνιον ἄρτον, Χριστὸν τὸν Θεὸν ἡμῶν, ἐξ οὗ πᾶς ὁ τρώγων οὐ θνήσκει, ὡς ἔφησεν ὁ τοῦ παντός, θεογεννῆτορ, τροφεύς. V. Goar, *Εὐχολόγιον*, 681. The *theotokion* comes from Andrew of Crete's *kanōn* for Mid-Pentecost: PG 97, col. 1425.

[51] V. Yiannias, *The Elevation of the Panaghia*, 230–231.

[52] Ἡ θεοχαρίτωτος γαστήρ σου, κόρη, / τράπεζα λαμπρὰ μυστικῶς ἀνεφάνη, / τὸν οὐράνιον καὶ στερρὸν ζωῆς ἄρτον / φέρουσα Χριστόν, ὃν πᾶς τρώγων οὐ θνήσκει. The epigram is published in: A. M. Bandini, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, III, Florence 1770, col. 322.

[53] On the Ravenna *panagiarion* v. T. Uspenskiĭ, *Artosnai͡a Panagii͡a*, Izvestii͡a Russkogo arkheologicheskogo instituta v Konstantinopole 8 (1902) 249–263; P. Angiolini Martinelli, *Il panagiaro del Museo Nazionale di Ravenna*, Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina 31 (1984) 341–357; *Deomene: L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, ed. A. Donati, G. Gentili, Milan 2001, cat. no. 90 (L. Martini). On the Chilandar *panagiarion* v. Mirković, *Hilandarske starine*, 92–94; Radojković, *Sitna plastika*, 12–13; Pu͡tsko, *Vizantiĭskie panagiary*, 251; *Θησαυροί τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, cat. no. 9.9 (K. Loberdou-Tsigarida); W. Hörandner, *Randbemerkungen zum Thema Epigramme und Kunstwerke*, in: *Πολύπλευρος Νοῦς. Miscellanea für Peter Schreiner zu seinem 60. Geburtstag*, ed. C. Scholz, G. Makris, Munich–Leipzig 2000, 72–75; Rhoby, *Byzantinische Epigramme*, 198–200, no. Me32.

[54] On these cryptograms v. especially Hörandner, *Randbemerkungen*, 72–73.

[55] Ὡς λαβίδα βλέπω σε φρικτήν, παρθένε, / φέρουσαν ἄρτον ἀνθρακώδη πυρφόρον / καθάρσιον σώματος καὶ ψυχῆς ῥύπων. This epigram turns up in the mid-fourteenth-century *Ms. gr. 28*, fol. 172r, in the University Library at Uppsala, where it is copied among several epigrams by Manuel Philes. The verses are preceded by *Manuelis Philae carmina*, II:157, no. CXIV, also composed for a *panagiarion*. V. *Codex Upsaliensis Graecus 28: Geschichte und Beschreibung der Handschrift nebst einer Nachlese von Texten*, ed. G. H. Karlsson, Stockholm 1981, 14.

[56] V. G. W. H. Lampe, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, s.v. λαβίς. V. also S. Eustratiadēs, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ*, Paris 1930,

its use of terms such as *labis*, *anthrakōdēs*, and *pyrphoros*, the language of the epigram is strongly reminiscent of liturgical hymns, especially those associated with the Feast of the Presentation of Christ into the Temple, which often elaborate upon the motif of the Infant Jesus nestled in Mary's hands or the hands of the priest Symeon by invoking Isaiah's vision.[57] To give but one example, a *stichēron* chanted at the Little Vespers of the feast proclaims:

> As the coal foreseen by the divine Isaiah, Christ in the hands of the *Theotokos*, as if with a pair of tongs, is now presented to the Priest.[58]

In the epigram on the Ravenna and Chilandar *panagiaria*, as in the *stichēron*, the word *labis*, which can mean "a pair of tongs" but also "communion spoon," carries in and of itself strong Eucharistic connotations. In the epigram, however, the "burning coal-like bread" held by the Virgin refers not only to Christ, the Eucharistic sacrifice,[59] but also to the elevated *panagia*, a notion highlighted by the absence of Christ from the depiction of the Virgin *orans* in the central medallion on both objects. During the celebration of the rite of the Elevation, the *panagia* would be placed directly above the medallion and hence quite literally embraced by the Virgin's outstretched arms.[60] The celebrant performing the rite would in turn mirror this gesture by holding the *panagiarion* or raising the *panagia* in his hands, as if with a *labis*. The vessel, its imagery, the bread, and the ritual action would thus enter into a dialogue, complementing and reinforcing each other in a synergy triggered by the inscribed verses. Is this proof that the epigram on the two *panagiaria* was integrated in the performance of the rite? Certainly not. But it must be admitted that the epigram's message would have been meaningful only in the ritual context.

The evidence presented in this essay regarding the rite of the Elevation and the use of *panagiaria* in Byzantium is admittedly sparse. Some questions, accordingly, must remain open. How widespread was the rite among the laity? Were women perhaps allowed to elevate the *panagia*?[61] Did the use of *panagiaria* as personal devotional objects become more common only in the Palaiologan period?[62] What seems certain, however, is that the veneration of the Virgin's bread played a more significant role in Byzantine piety than previously assumed. Sanctified through the act of ritual elevation, the *panagia* was a potent spiritual instrument, a special kind of food that one consumed, but also stored, cherished, and worn about the body for its protective powers. The adoption of the rite of the Elevation by the laity must be seen as an aspect of the ever-increasing devotion to the Mother of God in Byzantium. Whether it also reflected the decline in lay communion remains to be explored. In contrast to the early Christian era, when it was customary for everyone attending the celebration of the Divine Liturgy to partake of the Eucharist, the laity in Byzantium rarely communicated. Although, in theory, any Christian could approach the Lord's Table every day, granted that he or she was properly prepared through fasting and prayer, laypeople in general did not take communion more than a few times per year, typically on important feast days.[63] As Robert F. Taft puts it, "Holy Communion, meant to be the common ecclesial sharing in the commonly offered gifts, ultimately devolved into an act of personal devotion."[64] Since, as we have seen, the elevated *panagia* could function as a substitute for the Eucharist, it is not inconceivable that partaking of it may have been seen as an alternative form of communion.

---

40–41. Ἡ Πυρφόρος Λαβίς is one of the Marian epithets listed in a seventeenth-century painter's manual published in: *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Sankt-Peterburg 1909, 281.

[57] V. e.g. *Μηναῖον τοῦ Φεβρουαρίου*, ed. Bartholomaios Koutloumousianos, Venice 1863, 9–10, 14–15, 18; S. Eustratiadēs, *Κασ(σ)ιανὴ ἡ Μελωδός*, Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος 31 (1932) 107–108. For further liturgical parallels v. Uspenskiĭ, *Artosnaia Panagiia*, esp. 251–252.

[58] *Μηναῖον τοῦ Φεβρουαρίου*, 9: Ἄνθραξ ὁ προοφθεὶς, τῷ θείῳ Ἡσαΐᾳ, Χριστὸς ὡς ἐν λαβίδι, χερσὶ τῆς Θεοτόκου, νῦν τῷ Πρεσβύτῃ δίδοται.

[59] Cf. Pseudo-Sophronios, *Commentarius liturgicus*, in: PG 87/3, col. 3984C: ... ὥσπερ Σεραφὶμ ἔλαβε τὸν ἄνθρακα καὶ δέδωκε τῷ Ἡσαΐᾳ, οὕτως καὶ οἱ ἱερεῖς λαμβάνουσι τὸν ἄρτον ἤτοι τὸ Δεσποτικὸν σῶμα καὶ διδόασι τῷ λαῷ. V. also J. Brinktrine, *Zwei auffallende Bezeichnungen für die konsekrierten Partikeln in den orientalischen Liturgien*, Theologie und Glaube 34 (1942) 213–214.

[60] It is worth noting in this connection that the Byzantines could imaginatively assign different meanings to the *orans* gesture. In an epigram on a reliquary of Saint Demetrios (*Manuelis Philae carmina*, I:135–36, no. CCLXXVII), Manuel Philes, for instance, interprets the saint's outstretched arms as a gesture of invitation.

[61] Cf. Symeon of Thessalonike's hortatory letter quoted *supra*, in which the archbishop enjoins the women of his diocese to fortify their children with, *inter alia*, the bread of the Virgin.

[62] The relative prominence of epigrams on *panagiaria* in Philes' opus signals that this may have been the case. It is notable that *panagiaria* are virtually absent from the list of objects on which the eleventh- and twelfth-century epigrammatists, from Christopher of Mitylene to Theodore Balsamon, lavished occasional verse. Not a single poem in the monumental anthology of mostly twelfth-century epigrams in *Ms. Marc. gr. 524* in Venice, compiled ca. 1300, was meant to accompany a *panagiarion*. V. the partial edition of the anthology in: S. Lambros, *Ὁ Μαρκιανὸς κῶδιξ 524*, Νέος Ἑλληνομνήμων 8 (1911) 2–59, 123–192. The epigram εἰς παναγιάριν (*sic*) preserved in the late-fourteenth-century *Ms. Athous, Panteleemonos 174*, fol. 181r, and published by S. Kotzabassi, I. Paraskeuopoulou, *Drei Epigrammsammlungen im Kodex Athous, Panteleemonos 174*, Rivista di studi bizantini e neoellenici 44 (2007) 224, no. O5, may be the work of a middle Byzantine poet.

[63] Cf. E. Herman, *Die häufige und tägliche Kommunion in den byzantinischen Klöstern*, in: *Mémorial Louis Petit. Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines*, Bucharest 1948, 203–217; R. F. Taft, *The Frequency of the Eucharist in Byzantine Usage: History and Practice*, Studi sull' Oriente Cristiano 4/1 (2000) 103–132; idem, *The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?*, in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, ed. S. E. J. Gerstel, Washington 2006, 27–50.

[64] Taft, *The Decline of Communion*, 30.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


*Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, I–VI, ed. J. Müller, F. Miklosich, Vienna 1860–1890.

*Actes de Vatopédi*, I–II, ed. J. Bompaire et al., Paris 2001–2006.

*Ἁγίου Συμεὼν ἀρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης (1416/17–1429) ἔργα θεολογικά*, ed. D. Balfour, Thessalonike 1981 [*Hagiou Symeōn archiepiskopou Thessalonikēs (1416/17–1429) erga theologika*, ed. D. Balfour, Thessalonike 1981].

Anagnōstakēs E., *Ὁ οἶνος στὴν ποίηση*, vol. 2.2: *Οἶνος ὁ Βυζαντινός. Ἡ ἄμπελος καὶ ὁ οἶνος στὴ βυζαντινὴ ποίηση καὶ ὑμνογραφία*, Athens 1995 (Anagnōstakēs E., *Ho oinos stēn poiēsē*, vol. 2.2: *Oinos ho Byzantinos. Hē ambelos kai ho oinos stē byzantinē poiēsē kai hymnographia*, Athens 1995).

Angiolini Martinelli P., *Il panagiaro del Museo Nazionale di Ravenna*, Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina 31 (1984) 341–357.

Bandini A. M., *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, I–III, Florence 1764–1770.

Bouras L., *Panagiarion*, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. A. Kazhdan, III, New York–Oxford 1991.

Brinktrine J., *Zwei auffallende Bezeichnungen für die konsekrierten Partikeln in den orientalischen Liturgien*, Theologie und Glaube 34 (1942) 213–214.

Caillet J.-P., *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris 1985.

Cavallo G., *Leggere a Bisanzio,* Milan 2007.

*Codex Upsaliensis Graecus 28: Geschichte und Beschreibung der Handschrift nebst einer Nachlese von Texten*, ed. G. H. Karlsson, Stockholm 1981.

*Dekorativno–prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyĭ metall XI–XV veka,* ed. I. A. Sterligova, Moscow 1996.

*Deomene: L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, ed. A. Donati, G. Gentili, Milan 2001.

Dimitrukas I., *Die Rückreise des Johannes Eugenikos von dem Ferrara-Konzil und sein Schiffbruch auf der Adria im Jahre 1438*, Σύμμεικτα 15 (2002) 229–245.

Du Cange C., *Glossarium ad scriptores mediae et infimae Graecitatis*, Lyon 1688.

*Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Sankt-Peterburg 1909 (*Hermēneia tēs zōgraphikēs technēs*, ed. A. Papadopoulos-Kerameus, Sankt-Peterburg 1909).

Eustratiadēs S., *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ*, Paris 1930 (Eustratiadēs S., *Hē Theotokos en tē hymnographia*, Paris 1930).

Eustratiadēs S., *Κασ(σ)ιανὴ ἡ Μελωδός*, Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος 31 (1932) 92–112 [Eustratiadēs S., *Kas(s)ianē hē Melōdos*, Ekklēsiastikos Pharos 31 (1932) 92–112].

Freiherrn von der Goltz E., *Tischgebete und Abendmahlsgebete in der altchristlichen und in der griechischen Kirche*, Leipzig 1905.

Gnutova S. V., *Novgorodskoe mednoe khudozhestvennoe lit'e (melkai͡a plastika) XIV–XV vv.*, in: *Dekorativno–prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyĭ metall XI–XV veka*, ed. I. A. Sterligova, Moscow 1996, 334–411.

Goar J., *Euχολόγιον sive rituale graecorum*, Venice 1730 (Goar J., *Euchologion sive rituale graecorum*, Venice 1730).

Golubinsky E., *Istorii͡a russkoĭ T͡serkvi*, I/2, Moscow 1881.

Granić F., *Odgovori ohridskog arhiepiskopa Dimitrija Homatijana na pitanja srpskog kralja Stefana Radoslava*, in: *Svetosavski zbornik* 2, Beograd 1939, 149–189.

Herman E., *Die häufige und tägliche Kommunion in den byzantinischen Klöstern*, in: *Mémorial Louis Petit. Mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines*, Bucharest 1948, 203–217.

Hörandner W., *Beobachtungen zur Literarästhetik der Byzantiner. Einige byzantinische Zeugnisse zu Metrik und Rhythmik*, Byzantinoslavica 56 (1995) 279–290.

Hörandner W., *Randbemerkungen zum Thema Epigramme und Kunstwerke*, in: *Πολύπλευρος Νοῦς. Miscellanea für Peter Schreiner zu seinem 60. Geburtstag*, ed. C. Scholz, G. Makris, Munich–Leipzig 2000, 69–82.

Hunger H., *Schreiben und Lesen in Byzanz. Die byzantinische Buchkultur*, Munich 1989.

Ikonomaki-Papadopoulos Y., Pitarakis B., Loverdou-Tsigaridas K., *The Holy and Great Monastery of Vatopaidi. Enkolpia*, Mount Athos 2001.

*Il Tesoro di San Marco*, II, *Il tesoro e il museo*, ed. H. R. Hahnloser, Florence 1971.

Kalavrezou-Maxeiner I., *Byzantine Icons in Steatite*, Vienna 1985.

Kartsonis A., *Protection Against All Evil: Function, Use and Operation of Byzantine Historiated Phylacteries*, Byzantinische Forschungen 20 (1994) 73–102.

Kondakov N. P., *Pami͡atniki khristianskogo iskusstva na Afone*, Sankt-Peterburg 1902.

Kotzabassi S., Paraskeuopoulou I., *Drei Epigrammsammlungen im Kodex Athous, Panteleemonos 174*, Rivista di studi bizantini e neoellenici 44 (2007) 203–225.

Krumbacher K., *Geschichte der byzantinischen Litteratur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527–1453)*, Munich 1897.

Lambros S., *Ὁ Μαρκιανὸς κῶδιξ 524*, Νέος Ἑλληνομνήμων 8 (1911) 2–59, 123–192 [Lambros S., *Ho Markianos kōdix 524*, Neos Hellēnomnēmōn 8 (1911) 2–59, 123–192].

Lampe G. W. H., *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961.

Lauxtermann M. D., *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, I, Vienna 2003.

Lauxtermann M., *The Velocity of Pure Iambs: Byzantine Observations on the Metre and Rhythm of the Dodecasyllable*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 48 (1998) 9–33.

Maas P., *Der byzantinische Zwölfsilber*, BZ 12 (1903) 278–323.

Majeska G. P., *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington 1984.

*Manuelis Philae carmina ex codicibus Escurialensibus, Florentinis, Parisinis et Vaticanis*, I–II, ed. E. Miller, Paris 1855–1857.

*Μηναῖον τοῦ Φεβρουαρίου*, ed. Bartholomaios Koutloumousianos, Venice 1863 (*Mēnaion tou Phebrouariou*, ed. Bartholomaios Koutloumousianos, Venice 1863).

Mirković L., *Hilandarske starine*, Starinar 10–11 (1935–1936) 83–94.

Oikonomakē-Papadopoulou G., *Ἐκκλησιαστικά ἀργυρά*, Athens 1980 (Oikonomakē-Papadopoulou G., *Ekklēsiastika argyra*, Athens 1980).

*Παλαιολόγεια καὶ πελοποννησιακά*, I–IV, ed. S. Lambros, Athens 1912–1930 (*Palaiologeia kai peloponnēsiaka*, I–IV, ed. S. Lambros, Athens 1912–1930).

Papalexandrou A., *Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium*, in: *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James, Cambridge 2007, 161–187.

Papalexandrou A., *Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder*, Word & Image 17/3 (2001) 259–283.

Pavlov A., *Grecheskai͡a zapis' o t͡serkovnom' sude nad' ubiĭt͡sami, pribegai͡ushchimi pod' zashchitu t͡serkvi*, Vizantiĭskiĭ vremennik' 4 (1897) 155–159.

Pétridès S., *Les oeuvres de Jean Eugenikos*, Échos d'Orient 13 (1910) 111–114, 276–281.

PG 87/3, col. 3984C.

PG 97, col. 1425.

Piatnit͡skiĭ Y., *Alekseĭ Angel Komnin – zakazchik panagiara, khranivshegosi͡a v Panteleĭmonovskom monastyre na Afone*, in: *Vizantii͡a i vizantiĭskie tradit͡sii. Sbornik nauchnykh trudov*, Sankt-Peterburg 1996, 75–84.

Piatnitsky Y., *The Panagiarion of Alexios Komnenos Angelos and Middle Byzantine Painting*, in: *Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843–1261)*, ed. O. Z. Pevny, New Haven 2001, 40–55.

Pietsch-Braounou E., *Beseelte Bilder: Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen*, Vienna 2010.

Pietsch-Braounou E., *«Die Stummheit des Bildes»: Ein Motiv in Epigrammen des Manuel Philes*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 57 (2007) 135–148.

Pietsch-Braounou E., *Manuel Philes und die übernatürliche Macht der Epigrammdichtung*, in: *Die kulturhistorische Bedeutung byzantinischer Epigramme. Akten des internationalen Workshop (Wien, 1.–2. Dezember 2006)*, ed. W. Hörandner, A. Rhoby, Vienna 2008, 85–92.

Pitarakis B., *Objects of Devotion and Protection*, in: *Byzantine Christianity*, ed. D. Krueger, Minneapolis 2006, 164–181.

Pitra J. B., *Analecta sacra Spicilegio Solesmensi parata*, I–VII, Paris 1876–1882.

*Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, ed. E. Trapp et al., I-XII, Vienna 1976–1996.

Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, éd. J. Verpeaux, Paris 1966.

Put͡sko V., *Vizantiĭskie panagiary na Afone*, in: *Sbornik v chest na akad. Dimitŭr Angelov*, Sofia 1994, 247–256.
Radojković B., *Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti*, Beograd 1977.
Rhoby A., *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Nebst Addenda zu Band 1 “Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken”,* Vienna 2010.
Ryndina A. V., *O liturgicheskoĭ simvolike drevnerusskikh serebriĭanykh panagiĭ*, in: *Vostochnokhristianskiĭ khram. Liturgii͡a i iskusstvo*, ed. A. M. Lidov, Sankt-Peterburg 1994, 204–214.
Ryndina A. V., *Panagii͡a–relikvariĭ vladyki Serapiona i Konstantinopol'skie svi͡atyni*, in: *Vizantiĭskiĭ mir. Iskusstvo Konstantinopoli͡a i nat͡sional'nye tradit͡sii*, ed. M. A. Orlova et al., Moscow 2005, 523–536.
Stavros M., *Precious Metals in Byzantine Art and Society, 843–1204*, University Park 2002 (unpublished doctoral dissertation, Pennsylvania State University).
Sterligova I. A., *Pskovskoe serebri͡anoe bli͡udo XV v. dli͡a «Bogorodichnogo khlebt͡sa»*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennai͡a zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiĭskoĭ epokhi. K 1100-letii͡u Pskova*, Moscow 2008, 383–390.
Stickler G., *Manuel Philes und seine Psalmenmetaphrase*, Vienna 1992.
Stojanović Lj., *Stare srpske povelje i pisma*, Beograd 1929–1934.
Strazzeri M. V., *Drei Formulare aus dem Handbuch eines Provinzbistums*, Fontes Minores 3 (1979) 323–351.
Symeon of Thessalonike, *Περὶ τῆς θείας προσευχῆς*, in: PG 155, cols. 535–669 (Symeon of Thessalonike, *Peri tēs theias proseuchēs*, in: PG 155, cols. 535–669).
Šakota M., *Dečanska riznica*, Beograd 1984.
Taft R. F., *The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congregation from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither?*, in: *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, ed. S. E. J. Gerstel, Washington 2006, 27–50.
Taft R. F., *The Frequency of the Eucharist in Byzantine Usage: History and Practice*, Studi sull' Oriente Cristiano 4/1 (2000) 103–132.
Talbot A.-M., *Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era*, DOP 53 (1999) 75–90.
Talbot A.-M., *Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art*, DOP 48 (1994) 135–165.
Theocharidēs G. I., *Μιὰ διαθήκη καὶ μιὰ δίκη βυζαντινή. Ἀνέκδοτα Βατοπεδινά ἔγγραφα τοῦ ΙΔ΄ αἰώνος περὶ τῆς Μονῆς Προδρόμου Βεροίας*, Thessalonike 1962 (Theocharidēs G. I., *Mia diathēkē kai mia dikē byzantinē. Anekdota Batopedina engrapha tou 14 aiōnos peri tēs Monēs Prodromou Beroias*, Thessalonike 1962).
*Θησαυροί του Άγίου Όρους*, ed. A. A. Karakatsanēs, Thessalonike 1997 (*Thēsauroi tou Hagiou Orous*, ed. A. A. Karakatsanēs, Thessalonike 1997).
Toussaint G., *Blut oder Blendwerk? Orientalische Kristallflakons in mittelalterliche Kirchenschätzen*, in: *... das Heilige sichtbar machen. Domschätze in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*, ed. U. Wendland, Regensburg 2010, 107–120.
Trembelas P. N., *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athens 1935 (Trembelas P. N., *Hai treis leitourgiai kata tous en Athēnais kōdikas*, Athens 1935).
Tsirpanlis C. N., *John Eugenicus and the Council of Florence*, Byzantion 48 (1978) 264–274.
Uspensky T., *Artosnai͡a Panagii͡a*, Izvesti͡a Russkogo arkheologicheskogo instituta v' Konstantinopole 8 (1902) 249–263.
Yiannias J. J., *The Elevation of the Panaghia*, DOP 26 (1972) 225–236.

# Белешке о византијским панагијарима

Иван Дрпић

Византијски панагијари, специјалне посуде за обављање чина тзв. узношења панагије, обреда у којем се комад хлеба освећује у част Богородице, нису привлачили већу пажњу истраживача. У жељи да се макар делимично попуни та празнина, у раду се износе нека запажања о значају и употреби тих предмета.

Добро је познато да је чин узношења панагије обављан у манастирима, за трпезом, а повремено и приликом богослужења, на јутрењу или литургији. На основу Псеудо-Кодиновог списа о церемонијама зна се да је обред обављан и на византијском двору. Неколико мање познатих канонских, наративних, правних и поетских извора, међутим, недвосмислено потврђује да обред није био везан искључиво за монашку и дворску средину, нити за богослужење у цркви. Узношење панагије практиковали су и мирјани, било у свом дому, после обеда, било у некој другој прилици, на пример у случају невоље и опасности. Поред тога, Богородичином хлебу приписивана је профилактичка моћ, а у извесним ситуацијама могао је послужити и као замена за причешће.

Чини се да је и употреба панагијара у Византији била знатно раширенија него што се досад претпостављало. Поред трпезних панагијара у облику округлих плитких посуда, у употреби су били и напрсни панагијари у виду минијатурних кутија-диптиха, коришћени, између осталог, за похрањивање Богородичиног хлеба. Ти панагијари енколпије нису били привилегија црквених великодостојника, као што се често наводи. Ношени уз тело, они су представљали предмет штовања и извор духовне заштите у оквиру приватне побожности.

Фигурална декорација панагијара следи мање-више уобичајену иконографију, усредсређену на лик Богородице, с Младенцем или без њега, окружен пророцима, светитељима или анђелима. Код напрсних панагијара Богородичин лик обично је комбинован с представом старозаветне Тројице. Уз фигуралне представе, на панагијарима се често налазе и натписи, било да је реч о инвокацијама и молитвама из чина узношења, било о поетским натписима, то јест епиграмима. Због очите сличности између обреда освећења Богородичиног хлеба и евхаристије, у епиграмима, укључујући и оне који нису сачувани *in situ*, често се даје поетски израз темама оваплоћења и евхаристијске жртве. Њихов поетски језик понекад је непосредно заснован на формулацијама из чина узношења. У раду се износи претпоставка да су епиграми исписани на панагијарима могли бити читани у оквиру обављања овог чина и на тај начин укључени у обред.

# The depiction of the Vision of saint Peter of Alexandria in the sanctuary of Byzantine churches

Archimandrite Silas Koukiaris*
Athens

UDC 75.052.033:75.046.3
271.2-36-587.5
DOI 10.2298/ZOG1135063K
Оригиналан научни рад

*The article deals with the factors that have influenced the frequent depicting of the 'Vision of St. Peter of Alexandria' in the sanctuaries of Byzantine churches from the beginning of the thirteenth century. It also discusses the theological messages of this scene. The preserved examples of the 'Vision' from the thirteenth century have been inventoried and described, after which the iconographic characteristics of depictions from the fourteenth and fifteenth centuries have been given. The examples from the sanctuaries of post-Byzantine churches have also been added to the catalogue of scenes.*

*Key words: Vision of St. Peter of Alexandria, Byzantine painting, iconographic program of the sanctuary*

In the recently published book on the iconographic subject of the 'Melismos', it is stated that the representation is addressed primarily to clerics, as it appears only in the sanctuary (holy bema) and indeed in the lowest position in the semi-dome of the apse.[1] Study of the iconographic subject of the Vision of St. Peter of Alexandria prompted the reasonable questions as to why this representation too was depicted in the sanctuary and what message its presence in this particular sacred space transmitted during the Late Byzantine period.

In the 'Life and Martyrdom of the Holy and Glorious Martyr of Christ Peter of Alexandria', which was translated into Latin by Anastasius Bibliothecarius (the librarian, † ca. 879),[2] it is recorded that when St. Peter was imprisoned in the reign of Diocletian (284–305), he was visited by a delegation of members of the clergy who entreated him to receive Arius into the fold of the Church. Then, St. Peter, after having said *«...Άρειος και εν τω νυν αιώνι και εν τω μέλλοντι έσται κεχωρισμένος εκ της δόξης Ιησού Χριστού του υιού του Θεου»* (Arius, both in the present time and the future will be cut off from the glory of Jesus Christ the son of God), recounted to them his Vision. According to his narration, that evening he had been visited by a boy of about twelve years old, with radiant face and wearing a linen colobium rent in two in front, on the neck and chest down to the feet, which he held with both hands on the chest to hide his nakedness. When Peter asked 'Lord, who has torn your tunic', the boy replied, 'Arius', and advised him not to accept Arius in communion.[3]

Gabriel Millet, in his article on the 'Vision of St. Peter of Alexandria', refers to the four versions of the saint's life and argues that St. Peter's *Vita* was composed one century after his martyrdom; in dealing subsequently with the depiction of the Vision, he cites certain examples and links the representation of it with the liturgical subject of the 'Melismos'.[4] Later, Ivanka Akrabova-Zhandova presented fourteen examples of the subject from monuments in Bulgaria,[5] while Christopher Walter, associating the representation of the Vision directly with the depiction of the First Ecumenical Council, distinguished it as purely doctrinal in content.[6] Likewise, Michael Altripp, discussing the decoration of the prothesis and the diakonikon, and the depiction of the Vision of St. Peter in these spaces, notes that the subject in the holy bema is related directly to the Divine Liturgy.[7] With regard to representations of the subject in the Menologia of churches, Pavle Mijović observed that wherever the Menologion is depicted together with the Ecumenical Councils the representation of the Vision of St. Peter of Alexandria is in direct relation to the representation of the First Ecumenical Council, which is part of the Paschal Cycle, since it is celebrated on the seventh Sunday after Easter.[8] Equally important is the interpretation that the representation of the Vision in the Byzantine illuminated codices of the Menologion of Symeon Metaphrastes projects St. Peter of Alexandria's struggles against the heretic Arius.[9]

---

* Άρχιμ. Σίλας Κουκιάρης, Σελευκείας 26, 14234 Νέα Ιωνία, Αθήνα (Archim. Silas Koukiaris, Seleukeias 26, 14234 Nea Iōnia, Athens, Greece).

[1] Ch. Kōnstantinidē, *O Μελισμός*, Thessaloniki 2008, 49, 113.

[2] P. Devos, *Une passion grecque inédite de S. Pierre d'Alexandrie, et sa traduction par Anastase le Bibliothécaire*, Analecta Bollandiana 83 (1965) 167–177.

[3] N. Tōmadakēs, *Βίος και μαρτύριον του αγίου και ενδόξου ιερομάρτυρος του Χριστού Πέτρου, αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας*, in: idem, *Συλλάβιον βυζαντινών μελετών και κειμένων*, II, Athens 1966, 59–60.

[4] G. Millet, *La Vision de Pierre d'Alexandrie*, in: *Mélanges Ch. Diehl*, Paris 1930, 99–114.

[5] I. Akrabova-Zhandova, *Videnieto na sv. Petŭr Aleksandriĭski v Bŭlgarii͡a*, Izvesti͡a na Bulgarski͡a arkheologicheski institut 25 (1946) 24–34.

[6] Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 245–248.

[7] M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmaler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998, 165–168.

[8] P. Mijović, *Menolog,* Beograd 1973, 24, 121,127, 249.

[9] A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts,* II, Leipzig 1938, 660, 689; E. Delēgiannē-



*Fig. 1. Ohrid, church of the Virgin Peribleptos (1294/1295).*

According to research, most of the surviving representations of the Vision in monumental painting are located in the sanctuary and indeed in the space of the proskomide or the diakonikon, and there is scholarly consensus that the iconographic subject is related to the Divine Eucharist.

What factors contributed to the frequent depiction of this subject in the sanctuary and what is the message of this particular Vision in this position? In order to answer these, the literary sources that contributed to placing the Vision of St. Peter of Alexandria in constant view of the Orthodox flock must be taken into consideration.

Apart from the *Vita* of St. Peter of Alexandria in the four versions referred to by Millet, other texts were instrumental in continuously reminding Orthodox Christians of his Vision. First, there is the Synaxarion which was read at the matins service on the feast day of St. Peter, 25 November, and referred briefly to his Vision.[10] There was also the Menologion of Symeon Metaphrastes, which was a popular text, as evidenced by the considerable number of extant manuscripts, the majority dating from the eleventh and twelfth centuries;[11] in fact, some manuscripts of Symeon's Menologion preserve miniatures depicting the Vision.[12]

The hymns too, embodied in the liturgical books of the Orthodox Church, played a vital role as constant reminders of the saint's Vision. In the Menaion of 24 November, eve of the feast of St. Peter of Alexandria, his Vision is mentioned in the third troparion of the VII ode of Theophanes Graptos (ninth century), in the third troparion of the psalms (*ainoi*) and in the verse before the saint's synaxarion. Other troparia for this day hymn Peter's struggle against Arius and the exclusion of the latter from the body of the Church. Also, on Orthodox Sunday, during the litany of the icons, when the canon of Theodore the Studite (759–826) is chanted, St. Peter's Vision is mentioned in the third troparion of the I ode and the seventh of the VI ode. Furthermore, on the sixth Sunday after Easter, feast of the 318 Fathers confessors of the faith, who constituted the First Ecumenical Council, there is reference to Peter's Vision in the second troparion of the Great Vespers.

Several ecclesiastical authors refer in their homilies to St. Peter's Vision, in order to castigate the Arian Heresy or heresies in general, such as Germanos of Constantinople (d. 730/742) in the homily 'To Deacon Anthimos',[13] Eutychios of Alexandria (877–940),[14] Theophanes Kerameus (twelfth century) in his fifth homily,[15] as well as Manuel Philes (ca. 1275 – ca. 1345), who dedicated an epigram to the Vision of St. Peter of Alexandria.[16]

The earliest depiction of the Vision, which is at one associated with the Divine Eucharist and didactic in character for the priests holding the scroll and celebrating the liturgy, is in the miniature of the liturgical scroll in the monastery of the Holy Cross in Jerusalem (*no. 109*), which is dated to the late eleventh-early twelfth century.[17] In the left margin of the scroll, Christ, as a boy, stands on the right and almost beneath a baldachin, and with his right hand downwards points to Arius, while with his left he holds in check his torn chiton and bows towards St. Peter and Arius. On the left stands Peter with his right hand lowered and pointing to Arius, while he uplifts his head towards Christ. Depicted in the right margin of the scroll is the beheading of St. Peter. Both these representations frame the prayer of the Liturgy of St. John Chrysostom, which refers to the *metalepses* of the Holy Communion.[18]

The representation of the beheading of St. Peter corresponds visually to the meaning of the first part of the Liturgy prayer, while that of the Vision to the terrible mystery the saint experienced with the appearance of the *Theanthropos*. The figure of Christ in rent chiton declares that Arius, through his teaching, denuded Christ of his divinity.

In monumental painting the subject is depicted in the space of the prothesis or the diakonikon, mainly from the early thirteenth century. The earliest extant example is in the church of St. Nicholas at Melnik in Bulgaria (ca. 1200).[19] Christ as an adolescent boy stands on the right beneath a baldachin and turns to the left where St. Peter of Alexandria stands in prelatic vestments.[20] Beneath Christ's feet lies Arius, to the right. Next in chronological sequence is the representation in the prothesis of the monastery of St. John Kalybites in Euboea (1245 or slightly later).[21] Christ, standing and wearing a red chiton, turns to the left and has his right

Dōrē, *Ιστορημένα χειρόγραφα του Μηνολογίου του Συμεών του Μεταφραστή. Ταξινόμηση των χειρογράφων, εκδόσεις του μηνολογίου*, Παρουσία 1 (1982) 276.

[10] H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, 256–258.

[11] Delēgiannē-Dōrē, *Ιστορημένα χειρόγραφα*, 276.

[12] Ménologe de Basile II (*Vatic. gr. 1613*, p. 205), from 976–1025, cf. Millet, *La Vision,* 105; *Paris. gr. 580*, fol. 2v, from 1054–1056, cf. Delēgiannē-Dōrē, *op. cit.*, 281, fig. 1.

[13] PG 98, 48.

[14] PG 111, 998.

[15] PG 132, 213.

[16] Millet, *La Vision*, 104.

[17] A. Grabar, *Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954) 176.

[18] P. N. Trempelas, *Αι τρεις λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Athens 1935.

[19] Akrabova-Zhandova, *Videnieto*, 26–27, fig. 17–18; B. Todić, *The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik*, Zograf 32 (2008) 59–68.

[20] T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus,* München 1965, 112; R. Naumann, H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Instambul und ihre Fresken*, Berlin 1966, 191; N. Thierry, *Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, REB 24 (1966) 308–315; Walter, *Art et Ritual,* 9–26.

[21] Archim. Ierōnymos Liapēs, *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Athens 1971, 25–27, pl. 7.



*Fig. 2. Elasson, church of the Virgin Olympiotissa (late 13th c.).*

hand on his chest. On the left stands Peter, outstretching his right hand towards Christ, while holding a closed codex in his left. The lower part of the representation is destroyed.

The most detailed thirteenth-century representation of the Vision is in the prothesis of the church of the Virgin Peribleptos at Ochrid (1294/1295; fig. 1).[22] On the left, against a backdrop of buildings, Christ as a boy stands upon a square dais and turns to the right, blessing St. Peter with his right hand, while holding his torn diaphanous chiton with his left. On the right, Peter extends his right hand towards Christ in a gesture of speech, while with the left he supports a closed codex. In the middle of the representation is an altar table, upon which is a closed codex. Behind it is a vaulted-roofed edifice and in the middle the doorway of Peter's cell, inside which he was praying when the Lord appeared to him. Below the altar table is the huddled figure of Arius, hiding his head in his hands. A little later is the representation in the diakonikon of the Panagia Olympiotissa church at Elasson (late thirteenth century; fig. 2). On the right stands Christ as an adolescent boy turned to the left, extending his right hand downwards in a gesture of speech, while with the left he holds the torn diaphanous chiton; on the left stands Peter, turned towards Christ and outstretching his hands in a gesture of supplication.[23]

During the fourteenth century the representation of the Vision inside the sanctuary of churches appears very frequently. Twenty-two monuments have been identified in which the three persons of the subject are in almost the same pose as in the thirteenth-century monuments. Christ stands on the right or the left, opposite him is St. Peter and below is Arius. In a few monuments essential differences are observed in the figures' pose, with Christ standing in frontal pose upon an altar table, as in the Chilandar katholikon (1321), in the church of the Presentation of the Virgin in the Temple at Kučevište (ca. 1331),[24] in the parekklesion of St. Arsenije the Serbian in the church of the Virgin Hodegetria at Peć (ca. 1335; fig. 3),[25] in the church of the Virgin at Mateič (1348–1352; fig. 4a and 4b),[26] and in the church of the Virgin at Leskovik, Albania (late fourteenth century).[27]

In those Byzantine literary sources which preserve the Vision of St. Peter of Alexandria there is no mention of Christ appearing to Peter upon an altar table. Consequently, G. Millet rightly observed that this detail was added to the representation of the Vision when the iconographic subject was placed in the space of the sanctuary.[28] It is interesting that only in the post-Byzantine texts of Damaskenos the Studite (sixteenth century)[29] and Dionysios from Fourna (ca. 1670 – ca. 1745)[30] is Christ described as appearing standing upon an altar table.

One reason why the iconographic subject of St. Peter's Vision was associated with the Divine Eucharist is the saint's urging of Achilas and Alexander not to accept Arius 'in communion', that is, not to receive him again into the body of the Church, so that he be kept far away from the altar table where the body of Christ as God incarnate is celebrated in the divine hypostasis in which Arius did not believe. This insistence of Peter and the word 'communion' are referred to in the saint's *Vita* and in the other texts describing his Vision.[31]

In all the representations of the subject in monumental painting, Christ is depicted with torn chiton, faithfully following the literary sources. The Lord's rent garment in his appearance to St. Peter symbolizes the schism in the body of the Church, which Arius would cause with his teaching, which denuded the Lord of his divinity. In most representations Christ holds his chiton with his left hand, while he outstretches the right in a gesture of speech towards Peter, and

---

[22] P. Miljković-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967, 50, 80; C. Grozdanov, *Vizijata na Petar Aleksandriski vo živopisot na Bogorodica Perivlepta (Sv. Kliment) vo Ohrid*, in: idem, *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 102–107, figs. 40– 41, dess. 19.

[23] E. C. Constantinidēs, *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in northern Thessaly*, Athens 1992, 183–185, figs 72–73.

[24] I. M. Djordjević, *Slikarstvo XIV veka u crkvi Sv. Spasa u selu Kučevištu*, ZLUMS 17 (1981) 98.

[25] V. J. Djurić, S. Ćirković, V. Korać, *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990, 162, 169.

[26] E. Dimitrova, *Manastir Matejče*, Skopje 2002, 121–122, fig. 24, t. XXIII–XXIV.

[27] K. Kirchhainer, *Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus*, Δελτίον ΧΑΕ 25 (2004) 104, fig. 10.

[28] Millet, *La Vision*, 106.

[29] *Θησαυρός Δαμασκηνού του υποδιακόνου του Στουδίτου, Λόγος ΛΓ΄ εις την Κυριακήν των ΤΙΗ Πατέρων*, ed. M. Σαλίβερος, Athens s. d., 500.

[30] *Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία* της ζωγραφικής τέχνης, ed. A. Papadopoulos-Kerameōs, Saint Petersburg 1909, 219.

[31] PG 18, 451–452; PG 98, 48; Delehaye, *Synaxarium*, 257; J. Duffy, J. Parker, *The Synodicon Vetus,* Washington 1979, 24, 33.



*Fig. 3. Peć, church of the Virgin Hodegetria (chapel of Saint Arsenije) (ca. 1335).*

only in the church of the Virgin at Leskovik does he hold the chiton with both hands,[32] in accordance with the text of his *Vita*.[33] Usually the Lord's torn chiton is white, although more rarely it is red, as in the church of St. John Kalybites in Euboea[34] and of St. John the Baptist at Archangelos in Rhodes (fifteenth century).[35] Obviously, the red colour is a reminder of the Passion of Christ and the red mantle placed upon him by the soldiers in the praetorium (Matthew 27:27–29). The depiction of Christ wearing a torn chiton exhorts the officiating priests not to be led astray into thinking that they celebrate the bread and the wine only in remembrance of the Lord, but that this is in reality the imperishable body of the *Theanthropos* Christ. It reminds them also that just as the Lord appeared to Peter of Alexandria humbled in torn chiton, so the bread and the wine appear humble, which are, however, transubstantiated into the imperishable body of the Lord Jesus Christ, God incarnate, according the Nicholas of Methone (d. 1160/1166),[36] Nicholas Kabasilas (ca. 1322/1323 – d. after 1391)[37] and Gregory Palamas (ca. 1296–1359).[38]

According to the Life of St. Peter of Alexandria, Christ appeared in the Vision as a twelve-year-old boy with a face so radiant it illumined the entire space. This detail was rendered visually by enclosing the figure of Christ within a mandorla, as observed in the church of St. Nicholas Tzotza in Kastoria (ca. 1360)[39] and the church of the Virgin at Zaum in Ochrid (ca. 1361).[40] The mandorla is formed from two ellipses in shades of blue, from which project triangular rays, three to the right and three to the left. The three triangular rays of the mandorla can be interpreted securely as an artistic device aimed at emphasizing that Christ was one of the three persons of the Holy Trinity, as mentioned by Gregory Palamas in his 35th Homily on the Transfiguration.[41] The three-rayed mandorla surrounding the twelve-year-old Christ in the representations of the Vision of St. Peter was depicted probably under the influence of Hesychasm, which speaks in particular of the 'uncreated' (*aktistos*) light.[42]

St. Peter of Alexandria, who stands opposite the Lord, is represented as an old man with rounded beard and curly hair, always vested in a cross-diapered phailonion as Patriarch of Alexandria;[43] usually he turns his gaze towards the adolescent Christ and outstretches both hands in a gesture of supplication. In very few monuments, such as the Gračanica monastery (1319–1321; fig. 5),[44] the katholikon of the Chilandar monastery (1321) and the church of the Presentation of the Virgin in the Temple at Kučevište (up to 1331), with his left hand he supports a codex,[45] in St. Athanasius of Mouzaki in Kastoria (1383–1384; fig. 6) he holds an open scroll inscribed with the words «Τίς σου τον χιτώνα, Σώτερ διείλε;» (Who tore your chiton, Saviour?),[46] while in the church of St. Nicholas of the Nun Eupraxia, in the same town, the Prayer from the Liturgy of the Presanctified (fig. 7).[47]

As noted, already from the first half of the thirteenth century Arius is depicted lying prone, covering his face or head with both hands, in the lower part of the representation of the Vision, as in St. Nicholas at Melnik and the Peribleptos church at Ochrid, as well as in several fourteenth-century churches, such as St. Nicetas near Skopje (after 1321),[48] Gračanica,[49] the church of Virgin at Mateič,[50] the katholikon of the Chilandar monastery and the church of the Presentation of the Virgin in the Temple at Kučeviste.[51] Of greater interest is the depiction of Arius being consumed by the flames

[32] Kirchhainer, *Die fresken der Marienkirche*, 104, fig. 10.

[33] Delehaye, *Synaxarium,* 257; Tōmadakēs, *Βίος και μαρτύριον,* 60.

[34] Archim. Ierōnymos Liapēs, *Μεσαιωνικά μνημεία*, pl. 7.

[35] I. Bolanakēs, *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου της Νήσου Ρόδου,* Rodos 1994, 40.

[36] PG 135, 512–513; K. Phouskas, *Ο Νικόλαος Μεθώνης και η διδασκαλία αυτού περί θείας Ευχαριστίας*, Athens 1992, 71, 127–128.

[37] PG 150, 389, 412, 453.

[38] S. Oikonomou, *Του εν αγίοις πατρός ημών αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά ομιλίαι κβ,* Athens 1861, 205; G. Mantzaridēs, *Παλαμικά*, Thessaloniki 1983, 194.

[39] E. Tsigaridas, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999, 276, fig. 16.

[40] C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarsvo XIV veka*, Beograd 1980, 112–113.

[41] D. Kalomoirakēs, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου*, Δελτίον ΧΑΕ 15 (1991) 197; M. Aspra-Bardabakē, M. Emmanouēl, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Athens 2005, 114.

[42] PG 151, 448.

[43] *Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία,*154.

[44] B. Todić, *Gračanica, Slikarstvo,* Beograd 1988, 88, 108, 133, 203, 228–229.

[45] Djordjević, *Slikarstvo XIV veka,* 98.

[46] S. Pelekanidēs, *Καστοριά*, I, Thessalonike 1953, t. 144; V. J. Djurić, *Mali Grad – Sv. Atanasije u Kosturu – Borje*, Zograf 6 (1975) 39.

[47] Trempelas, *Αι τρεις Λειτουργίαι*, 215–216 .

[48] D. Bardžieva, *Od ikonografijata na crkvata Sv. Nikita*, Kulturno nasledstvo 19–21 (1992–1994) 142–143, sch.1, fig. 2.

[49] Todić, *Gračanica,* fig. 112.

[50] Dimitrova, *Manastir Matejče*, fig. 23–24.

[51] Djordjević, *Slikarstvo XIV veka,* 98.



*Fig. 4a. Mateič, church of the Virgin (1348–1352).*



*Fig. 4b. Mateič, church of the Virgin (1348–1352).*

of Hell, as in St. Panteleemon at Ochrid (ca. 1320–1330)[52] and the Hypapante monastery at Meteora (1366/1367),[53] or being devoured by the wolf or the dragon of Hell, as in the church of Virgin at Leskovik.[54] The dragon is a figure that features frequently in representations of the Last Judgement and the Heavenly Ladder, devouring some human sinner.[55] A new iconographic element in the representation of the Vision is the figure of Christ stepping on the coiled dragon-wolf devouring Arius, as preserved in fifteenth-century monuments, such as the churches of Virgin at Velestovo (1444)[56] and in Matka, Skopje (1496/1497).[57] It is noteworthy that in the Life of St. Peter there is no mention of the appearance of Arius in the saint's Vision. Nonetheless, he was depicted in the representation, and in prone pose, in order to denote Peter's struggles against the heretic Arius and to transmit the message that every heretic should be expelled from the body of the Church. Philotheos Kokkinos, Patriarch of Constantinople (1353–1354/1355, 1364–1376), states that Arius imitated the dragon «τον της μανίας επώνυμον» (synonymous with frenzy)[58], while in the *kathisma* of Matins on the feast day of St. Peter (24 November), Arius is likened to a wolf.

What was the historical context of the Orthodox Church, which contributed to the placing of the iconographic subject of the Vision in the sanctuary? As is well known, heresies never ceased to plague the Church. In the eleventh century, in particular, six groups of heretics were active.[59] It was in this century that the most important explanation of the Divine Liturgy was written by Nicholas (Theodore) of Andida (eleventh century),[60] aim of which was to teach priests. It helped also the work of the Patriarchate of Constantinople, which desired to have the education of the future priests under its direct control. In the twelfth century there was a rekindling of discussions between clerics and congregants on the mystery of the Divine Eucharist. These debates were the outcome of other earlier and greater problems. In this century Nicholas of Methone (wrote four treatises on the Divine Eucharist and on the Orthodox faith in general.[61] Moreover, two Councils of Constantinople, in 1156 and 1167, were concerned with the mystery of the Divine Eucharist. The argument as to whether the faithful receive the perishable or imperishable body of Christ during the Divine Eucharist continued in two other councils of Constantinople, under the patriarchy of George II Xiphilinos, between 1195 and 1198, and of John X Kamateros in the year 1199–1200, when the teaching of the perishable body is condemned.[62]

The major deliberations on the problems of the Divine Liturgy were confronted in the fourteenth century by the treatise 'Explanation of the Divine Liturgy', by the most important representative of mystical theology, Nicholas Chamaetos Kabasilas (ca. 1322/1323 – after 1391). At the beginning of the treatise he mentions that the purpose of the prayers of the Divine Liturgy is to make the priest worthy of performing the Sacrifice, so that the priest himself would not

---

[52] Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarsvo,* 32–33, sch. 1.

[53] G. Subotić, *Počeci monaškog života i crkva manastira Sretenja u Meteorima*, ZLUMS 2 (1966) 156, 169, sch. IV.

[54] Kirchhainer, *Die fresken der Marienkirche*, 104.

[55] M. Garidis*, Études sur le jugement Dernier Post-Byzantin du XV et à la fin du XIX ème siècle, Icônographie-Esthétique*, Thessalonique 1985, 151, 152, sch. 38; Th. Probatakēs, *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνη*, Thessaloniki 1981, 80, taf. ΙΑ΄, ΙΓ΄, fig. 88–89.

[56] G. Subotić, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980, 65, 68, sch. 42.

[57] Ibid., 145, sch. 114.

[58] D. G. Tsamēs, *Φιλοθέου Κωνσταντινουπόλεως του Κόκκινου. Αγιολογικά έργα*, Α΄, Thessaloniki 1985, 365.

[59] A. Glabina, *Η επί Αλεξίου Κομνηνού (1081–1118) περί ιερών σκευών, κειμηλίων και αγίων εικόνων έρις (1081–1095),* Thessaloniki 1972, 27–38.

[60] PG 140, 417–468; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 35.

[61] Phouskas, *Ο Νικόλαος Μεθώνης*, 134.

[62] Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 25–29.



*Fig. 5. Gračanica, katholikon (1319–1321).*




*Fig. 6. Kastoria, church of Saint Athanasios tou Mouzakis (1383/1384).*

be found unworthy of it.[63] In the fifteenth century, Symeon of Thessalonike (d. 1429) writes the best-known ‘Explanation of the Divine Liturgy’, a treatise which resembles a textbook for instructing priests.[64]

We observe that the Orthodox Church defended itself against the various heresies by publishing treatises interpreting the Divine Liturgy, guiding both clergy and laity, such as Nicholas of Methone with his treatise ‘To the hesitating and saying that the sanctified bread and wine are not body and blood of our Lord Jesus Christ’. Also, Councils ratified the Orthodox belief on the basis of patristic teaching. And the Fathers of the Church never ceased to exhort the priests: «αεί τω Θεώ προσεδρεύειν οφείλομεν, ουδαμού προς την άσωτον αμαρτία εμπίπτοντες» (We must always be beside God, without falling anywhere into prodigal sin) and to serve worthily the mystery of the Divine Eucharist.[65] Furthermore, with the poetic language of the troparia, the Church taught clerics and laymen to protect themselves from the heresies.

The Church’s struggle against the heretics was expressed also in the domain of the visual arts. The iconographic subject of the Vision of St. Peter of Alexandria has been infiltrated by elements that are not referred to in the narration of the Vision and which advocate the view that, beyond the historical substrate of the representation, this has acquired also a doctrinal – anti-heretical and a liturgical character. This investment was made with the intention of teaching the celebrant priests that, «Ος αν εσθίη τον άρτον τούτον και πίνη το ποτήριον του Κυρίου αναξίως, ένοχος έσται του σώματος και του αίματος του Κυρίου» (Whoever unworthily eats this bread and drinks the cup of the Lord, will be guilty of the body and the blood of the Lord).[66]

The main element that has infiltrated into the representation of the subject and which is not included in the Life of St. Peter is the altar table, with or without baldachin. Its depiction is not only liturgical in character but also a reminder to the celebrant priest that upon it is the body of the *Theanthropos* Christ. And when Christ is depicted within a mandorla, then his divine nature is emphasized more overtly. The presence of Arius in prone pose not only signifies the fall of the heretics, but also that it is very easy for the priest, if he is not careful, to find himself in the same position as Arius. This endeavour is even more obvious when Arius is shown being devoured by a Hell Dragon or consumed by fire.

One unique representation in Late Byzantine art, which is *par excellence* didactic-catechetic in purpose and is addressed to the clergy, is that of the ‘unworthy priest’, which is in the sanctuary of the church of the Holy Trinity, in the village of Agia Triada near Rethymnon (early fifteenth century). Depicted here is an angel dressed as a deacon, holding in the right hand a chalice, covered with a veil, and in the left a large paten, balanced on his bowed head. The angel-deacon walks on bended knees over a priest in pose of proskynesis-repentance, accompanied by the inscription «Ο ανάξιος ιερέας» (The unworthy priest).[67] The priest wears a grey cassock and a white head-covering. The angel has taken the holy gifts from the priest’s hands, obviously because he was unworthy to hold them. The direction of the priest’s body is opposite to that of the concelebrant hierarchs and opposite to the altar table.

It is very possible that the presence of the Vision of St. Peter of Alexandria in the sanctuary of churches in Crete echoes also the continuous exhortations of the Ecumenical Patriarchate and the efforts of the emissary priests to keep alive and to strengthen the Orthodox morale of the local priests and laity, oppressed by the Latin bishops in the Venetian-held territory. Following the struggles of the Cretan Metropolitan of Athens and primate of Crete, Anthimos the Confessor, the Ecumenical Patriarchate had sent to the island around 1380 the monk and man of letters Joseph Bryennios

63 PG 150, 369, 412, 453; *Αγίου Νικολάου Καβάσιλα. Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας*, ed. A. Galitēs, Thessaloniki 1991, 23, 75, 126–127.

64 PG 155, 177, 749.

65 PG 101, 452, 456; PG 135, 517; PG 155,749.

66 PG 102, 452.

67 I. Spatharakēs, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του νομού Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες τους*, in: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη*, Thessaloniki 1994, 294, fig. 10.

(ca. 1350–1430/1431), who remained there for twenty years, teaching and writing. Through his preaching and his saintly life, Bryennios won the respect and reverence of the eminent monks and objectant authors of Crete, Joseph Philagres, Neilos Damylas and Athanasios.[68] Furthermore, the Ecumenical Patriarch will surely have taken measures to reinforce and encourage the Orthodox clerics and laymen in other regions under Frankish and Latin rule, such as Euboea and Rhodes, where the representation of the Vision of St. Peter of Alexandria in the sanctuary has been located.

The most widespread iconographic subject that had been crystallized already in Palaiologan times and is always placed in the sanctuary is the 'Melismos'. With its rich doctrinal and liturgical substrate, it constituted a visual teaching to clerics, aimed at achieving a correct and active participation in the mystery of the Divine Eucharist. Also, it presents the mystery of the Divine Eucharist in the most realistic manner.

In my opinion, the representation of the Vision of St. Peter of Alexandria is a didactic representation which was placed inside the sanctuary as teaching and reminder to the priests, who do not celebrate simply bread and wine but the imperishable body of the *Theanthropos* Jesus Christ.



*Fig. 7. Kastoria, church of Saint Nicholas of the Nun Eupraxia (1485).*

List of representations of the Vision of St. Peter of Alexandria in the sanctuary

1. Melnik, church of Saint Nicholas (ca. 1200).
2. Euboea, church of Saint John Kalyvites (ca. 1245).
3. Ohrid, church of the Virgin Peribleptos (1294/1295).
4. Elasson, church of the Virgin Olympiotissa (late 13th c.).
5. Euboea, church of the Virgin Hodegetria in the Caves (1311).
6. Gračanica, katholikon (1319–1321).
7. Chilandar, Mont Athos, katholikon (1321).
8. Saint Niketas near Skopje (after 1321).
9. Ohrid, church of Saint Panteleemon (1320–1330).
10. Kučevište, church of the Virgin (ca. 1331).
11. Peć, church of Hodegetria (chapel of Saint Arsenije) (1335).
12. Ohrid, church of Saint Nicholas Bolnički (1335/1336).
13. Mateič, church of the Virgin (1348–1352).
14. Kastoria, church of Saint Nicholas tou Tzotza (ca. 1360).
15. Monastery of Zaum near Ohrid, church of the Virgin (ca. 1361).
16. Meteora, Hypapante monastery (1366/1367).
17. Kastoria, church of Saint George *tou Vounou* (1368–1385).
18. Kastoria, church of Saint Athanasios tou Mouzakis (1383/1384).
19. Ivanovo near Ruse, rock-cut church (14th c.).
20. Veroia, church of Saint Savvas of the Kyriotissa (14th c.).
21. Leskovik, Albania, church of the Virgin (late 14th c.).
22. Poganovo near Pirot, church of Saint John the Theologian (15th c.).
23. Mylopotamos, Crete, church of Saint George at Melissourgaki (ca. 1400).
24. Amari, Crete, church of the Virgin (ca. 1400).
25. Kavoussi, Crete, church of Holy Apostles (ca. 1400).
26. Resava, church of Holy Trinity (1407/1408–1418).
27. Great Prespa, church of the Virgin Eleoussa (1409/1410).
28. Archangelos, Rhodes, church of Saint John the Baptist (ca. 1428).
29. Malevyzi, Crete, church of Saint Anthony (1434/1435).
30. Velestovo near Ohrid, church of the Dormition of the Virgin (1444).
31. Dolgaets near Ohrid, church of the Prophet Elijah (1454/1455).
32. Leskoets near Ohrid, church of the Assumption (1461).
33. Vevi near Ohrid, church of Saint Nicholas (1460).
34. Kastoria, church of Saint Nicholas of the Nun Eupraxia (1485).
35. Boboshevo, church of Saint Demetrios (1487/1488).
36. Kosel near Ohrid, church of Saint Nicholas (15th c.).
37. Matka near Skopje, church of the Virgin (1496/1497).
38. Rhodes, church of Saint Nicholas (15th c.).
39. Kastoria, church of Saint Spyridon (15th c.).
40. Agiasmati, Cyprus, church of the Holy Cross (1494).
41. Megara, church of Saint George of Choreutara (15th c.).

[68] N. Tōmadakēs, *Μιχαὴλ Καλοφρενάς Κρής, Μητροφάνης Β΄ και η προς την ένωσιν της Φλωρεντίας αντίθεσις των Κρητών*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 21 (1951) 124–127; N. Iōannidēs, *Ο Ιωσήφ Βρυέννιος. Βίος, έργο, διδασκαλία*, Athens 1985, 74–77; Χ. Μαλτέζου, *Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211–1669),* in: *Κρήτη. Ιστορία και Πολιτισμός*, II, ed. N. M. Panagiōtakēs, Heraklion 1988, 130–132; N. M. Panagiōtakēs, *Η παιδεία κατά τη Βενετοκρατία*, in: *Κρήτη. Ιστορία και Πολιτισμός*, II, 166–167.

# ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


*Αγίου Νικολάου Καβάσιλα. Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας*, ed. A. Galitēs, Thessaloniki 1991 (*Hagiou Nikolaou Kabasila. Hermēneia tēs Theias Leitourgias*, ed. A. Galitēs, Thessaloniki 1991).

Akrabova-Zhandova I., *Videnieto na sv. Petŭr Aleksandriĭski v Bŭlgarii͡a*, Izvestii͡a na Bulgarskii͡a arkheologicheski institut 25 (1946) 24–34.

Altripp M., *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmaler Griechenlands*, Frankfurt am Main 1998.

Archim. Ierōnymos Liapēs, *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Athens 1971 (Archim. Ierōnymos Liapēs, *Mesaiōnika mnēmeia Euboias*, Athens 1971).

Aspra-Bardabakē M., Emmanouēl M., *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Athens 2005 (Aspra-Bardabakē M., Emmanouēl M., *Hē Monē tēs Pantanassas ston Mystra. Hoi toichographies tou 15ou aiōna*, Athens 2005).

Bardžieva D., *Od ikonografijata na crkvata Sv. Nikita*, Kulturno nasledstvo 19–21 (1992–1994) 142–143.

Bolanakēs I., *Ιστορία και μνημεία του Δήμου Αρχαγγέλου της Νήσου Ρόδου,* Rodos 1994 (Bolanakēs I., *Istoria kao mnēmeia tou Dēmou Archangelou tēs Nēsou Rodou,* Rodos 1994).

Constantinidēs E. C., *The wall paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in northern Thessaly*, Athens 1992.

Delēgiannē-Dōrē E., *Ιστορημένα χειρόγραφα του Μηνολογίου του Συμεών του Μεταφραστή. Ταξινόμηση των χειρογράφων, εκδόσεις του μηνολογίου*, Παρουσία 1 (1982) 276 [Delēgiannē-Dōrē E., *Istorēmena cheirographa tou Mēnologiou tou Symeōn tou Metaphrastē. Taxinomēsē tōn cheirographōn, ekdoseis tou mēnologiou*, Parousia 1 (1982) 276].

Delehaye H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1902.

Devos P., *Une passion grecque inédite de S. Pierre d'Alexandrie, et sa traduction par Anastase le Bibliothécaire*, Analecta Bollandiana 83 (1965) 167–177.

Dimitrova E., *Manastir Matejče*, Skopje 2002.

*Διονυσίου του εκ Φουρνά. Ερμηνεία* της ζωγραφικής τέχνης, ed. A. Papadopoulos-Kerameōs, Saint Petersburg 1909 (*Dionysiou tou ek Phourna. Hermēneia tēs zōgraphikēs technēs*, ed. A. Papadopoulos-Kerameōs, Saint Petersburg 1909).

Djordjević I. M., *Slikarstvo XIV veka u crkvi Sv. Spasa u selu Kučevištu*, ZLUMS 17 (1981) 98.

Djurić V. J. , *Mali Grad – Sv. Atanasije u Kosturu – Borje*, Zograf 6 (1975) 39.

Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990.

Duffy J., Parker J., *The Synodicon Vetus,* Washington 1979.

Ehrhard A., *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts,* II, Leipzig 1938.

Garidis M., *Études sur le jugement Dernier Post-Byzantin du XV et à la fin du XIX^ème siècle, Icônographie-Esthétique*, Thesalonique 1985.

Glabina A., *Η επί Αλεξίου Κομνηνού (1081–1118) περί ιερών σκευών, κειμηλίων και αγίων εικόνων έρις (1081–1095),* Thessaloniki 1972 [Glabina A., *Hē epi Alexiou Komnēnou (1081–1118) peri hierōn skeuōn, keimēliōn kai hagiōn eikonōn eris (1081–1095),* Thessaloniki 1972].

Grabar A., *Un rouleau liturgique Constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954) 176.

Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarsvo XIV veka*, Beograd 1980.

Grozdanov C., *Vizijata na Petar Aleksandriski vo živopisot na Bogorodica Perivlepta (Sv. Kliment) vo Ohrid*, in: idem, *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 102–107.

Iōannidēs N., *Ο Ιωσήφ Βρυέννιος. Βίος, έργο, διδασκαλία*, Athens 1985 (Iōannidēs N., *Ho Iōsēph Bryennios. Bios, ergo, didaskalia*, Athens 1985).

Kalomoirakēs D., *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου*, Δελτίον ΧΑΕ 15 (1991) 197 [Kalomoirakēs D., *Ermēneutikes paratērēseis sto eikonographiko programma tou Prōtatou*, Deltion ChAE 15 (1991) 197].

Kirchhainer K., *Die Fresken der Marienkirche in Cerskë bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im nördlichen Epirus*, Δελτίον ΧΑΕ 25 (2004) 104.

Kōnstantinidē Ch., *Ο Μελισμός*, Thessaloniki 2008 (Kōnstantinidē Ch., *Ho Melismos*, Thessaloniki 2008).

Maltezou Ch., *Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211–1669),* in: *Κρήτη. Ιστορία και Πολιτισμός*, II, ed. N. M. Panagiōtakēs, Heraklion 1988, 130–132 [Maltezou Ch., *Hē Krētē stē diarkeia tēs periodou tēs Benetokratias (1211–1669),* in: *Krētē. Istoria kai Politismos*, II, ed. N. M. Panagiōtakēs, Heraklion 1988, 130–132].

Mantzaridēs G., *Παλαμικά*, Thessaloniki 1983 (Mantzaridēs G., *Palamika*, Thessaloniki 1983).

Mijović P., *Menolog,* Beograd 1973.

Miljković-Pepek P., *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967.

Millet G., *La Vision de Pierre d'Alexandrie*, in: *Mélanges Ch. Diehl*, Paris 1930, 99–114.

Naumann R., Belting H., *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Instambul und ihre Fresken*, Berlin 1966.

Oikonomou S., *Του εν αγίοις πατρός ημών αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά ομιλίαι κβ,* Athens 1861 (Oikonomou S., *Tou en hagiois patros imōn archiepiskopou Thessalonikēs tou Palama homiliai 22,* Athens 1861).

Panagiōtakēs N. M., *Η παιδεία κατά τη Βενετοκρατία*, in: *Κρήτη. Ιστορία και Πολιτισμός*, II, 166–167 (Panagiōtakēs N. M., *Hē paideia kata tē Benetokratia*, in: *Krētē. Istoria kai Politismos*, II, ed. N. M. Panagiōtakēs, Heraklion 1988, 166–167).

Papas T., *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus,* München 1965.

Pelekanidēs S., *Καστοριά*, I, Thessalonike 1953.

PG 18, 451–452; 98, 48; 101, 452, 456; 102, 452; 111, 998; 132, 213; 135, 512–513; 140, 417–468; 150, 369, 412, 453; 151, 448; 155, 177, 749.

Phouskas K., *Ο Νικόλαος Μεθώνης και η διδασκαλία αυτού περί θείας Ευχαριστίας*, Athens 1992 (Phouskas K., *Ho Nikolaos Methōnēs kai hē didaskalia autou peri theias Eucharistias*, Athens 1992).

Probatakēs Th., *Ο Διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνη*, Thessaloniki 1981 (Probatakēs Th., *Ho Diabolos eis tēn byzantinēn technē*, Thessalonike 1981).

Spatharakēs I., *Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Τριάδας στο ομώνυμο χωριό του νομού Ρεθύμνου και οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες τους*, in: *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν.Β. Δρανδάκη*, Thessaloniki 1994, 294 (Spatharakēs I., *Oi toichographies tou naou tēs Hagia Triadas sto omōnymo chōrio tou nomou Rethymnou kai oi eikonographikes idiaterotētes tous*, in: *Antiphōnon. Aphierōma ston kathēgētē N.B. Drandakē*, Thessaloniki 1994, 294).

Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980.

Subotić G., *Počeci monaškog života i crkva manastira Sretenja u Meteorima*, ZLUMS 2 (1966) 156, 169.

*Θησαυρός Δαμασκηνού του υποδιακόνου του Στουδίτου, Λόγος ΛΓ΄ εις την Κυριακήν των ΤΙΗ Πατέρων*, ed. M. Σαλίβερος, Athens s. d. (*Thēsauros Damaskēnou tou hypodiakonou tou Stouditou, Logos 33 eis tēn Kyriakēn tōn 318 Paterōn*, ed. M. Saliberos, Athens s. d.).

Thierry N., *Le costume épiscopal byzantin du IX^e au XIII^e siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, REB 24 (1966) 308–315.

Todić B., *Gračanica, Slikarstvo,* Beograd 1988.

Todić B., *The Symbolical Investiture of the Archbishop Basil of Bulgaria at Melnik*, Zograf 32 (2008) 59–68.

Tōmadakēs N., *Βίος και μαρτύριον του αγίου και ενδόξου ιερομάρτυρος του Χριστού Πέτρου, αρχιεπισκόπου Αλεξανδρείας*, in: idem, *Συλλάβιον βυζαντινών μελετών και κειμένων*, II, Athens 1966, 59–60 (Tōmadakēs N., *Bios kai martyrion tou hagiou kai endoxou hieromartyros tou Christou Petrou, archiepiskopou Alexandreias*, in: idem, *Syllabion byzantinōn meletōn kai keimenōn*, II, Athens 1966, 59–60).

Tōmadakēs N., *Μιχαήλ Καλοφρενάς Κρής, Μητροφάνης Β΄ και η προς την ένωσιν της Φλωρεντίας αντίθεσις των Κρητών*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 21 (1951) 124–127 [Tōmadakēs N., *Michaēl Kalophrenas Krēs, Mētrophanēs B΄ kai hē pros tēn enōsin tēs Phlōrentias antithesis tōn Krētōn*, Epetēris Etaireias Byzantinōn Spoudōn 21 (1951) 124–127].

Trempelas P. N., *Αι τρεις λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Athens 1935 (Trempelas P. N., *Ai treis leitourgiai kata tous en Athēnais kōdikas*, Athens 1935).
Tsamēs D. G., *Φιλοθέου Κωνσταντινουπόλεως του Κόκκινου. Αγιολογικά έργα*, Α΄, Thessaloniki 1985 (Tsamēs D. G., *Philotheou Kōnstantinoupoleōs tou Kokkinou. Agiologika erga*, I, Thessaloniki 1985).
Tsigaridas E., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Thessaloniki 1999 (Tsigaridas E., *Toichographies tēs periodou tōn Palaiologōn se naous tēs Makedonias*, Thessaloniki 1999).
Walter Ch., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.

# Представа Визије светог Петра Александријског у олтарском простору византијских цркава

Архимандрит Силас Кукијарис

Представа Визије светог Петра Александријског често је сликана у олтару, углавном у протезису и ђаконикону. Сви истраживачи који помињу представљање те теме у олтарском простору исправно сматрају да је она повезана са Светом литургијом. У раду се разматрају чиниоци који су условили често сликање визије александријског архијереја у олтару од почетка XIII века, као и оно што су творци иконографског програма и живописци представом те визије желели да искажу. Наводе се и литерарни извори који су допринели континуираном подсећању православних хришћана на приповест о визији светог Петра Александријског. Затим се описују сачувани примери те теме у уметности XIII века и наводе иконографске особености представа из XIV и XV века, чија је појава условљена и снажењем исихастичког покрета. Честом сликању Визије светог Петра Александријског у олтару допринела је и тежња Цариградске патријаршије да стави под своју контролу образовање клирикâ и посебно да их поучи томе да се причешћују непропадљивим телом Христовим. Подсећани су и на то како морају пазити да не падну у јерес сличну аријанству, ону која је учила да се хлеб и вино претварају у пропадљиво тело Исусово. На крају рада дат је каталог византијских и поствизантијских храмова у којима је насликана визија александријског архијереја у олтару.

# Историјски извор и историјскоуметничко тумачење: Богородичина црква у Топлици

Иван Стевовић*

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности**

UDC 726.5.033(497.11 Toplica)(093)
94(497.11)(093)
DOI 10.2298/ZOG1135073S
Оригиналан научни рад

*На основу анализе исказа посвећеног Богородичиној цркви у Житију Светог Симеона из пера Стефана Првовенчаног, као и критичке рекапитулације археолошких налаза и ставова изнетих у историографији, у раду се установљава црквено-правни оквир обнове храма, а потом и шири идеолошки, односно религиозно-уметнички контекст и смисао наведеног подухвата у времену које је претходило доласку на власт Стефана Немање.*

*Кључне речи: Топлица, Богородичина црква, Стефан Немања, архитектура, опеке, Охридска архиепископија, Iustiniana Prima*

*Based on the new analysis of the passage of the text of the Vita of St. Symeon Nemanja dedicated to Virgin's church at Toplica, written by his son Stefan «the First-Crowened», and a critical recapitulation of archeological findings as well as of attitudes presented in historiography, this article offers new insight into ideological and religious reasons for the rebuilding of this, originally Early Byzantine, church. The event is explained as a part of programmatic intentions related to the restoration of the Archbishopric of Ohrid as succesor of ancient Iustiniana Prima, during the time of archbishop John (Adrian) Komnenos (1140-1163).*

*Key words: Toplica, church of the Virgin, Stefan Nemanja, architecture, brick, Archbishopric of Ohrid, Iustiniana Prima*

Установљавање различитих видова узајамног односа историјског извора и уметничког стварања у византијском средњем веку давнашњи је правац проучавања, чија су постигнућа у многим приликама допринела продубљенијем разумевању како самих дела̂ тако и побуда за њихов настанак у оквирима обе наведене категорије. Религиозни спис, историјски, понекад чак и правни, често је представљао смисаону подлогу или везу са идејама саопштаваним ликовним „инструментима" и решењима, док су, у супротном правцу, уметничка остварења собом исказивала начин на који је писани предложак био перципиран и преображаван у систем и правила другог начина изражавања, експлицитног у другачијем виду, у распону од најопштијих теолошко-догматских тема до сасвим одређених историјских догађаја.[1] Сагледавани упоредо, текст и његов визуелни „одраз", једном речју, по правилу су водили приближавању многим испреплетаним нитима *реалности* времена из којег су потекли или у којем су имали своје особено значење, реалности понекад сасвим различите од оне створене историографијом и њеном честом немогућношћу да напусти тумачење појединих појава помоћу накнадно образованих модела.[2]

Сасвим је разумљиво то што су тежиште и домети овог начина проучавања убедљиво превагнули у правцу продубљенијег анализирања релације текста и *слике* као наративне форме,[3] особито када је очуваност бар једног „узорка", а неретко и оба, давала сразмерно поуздано

---

* Ivan STEVOVIC (istevovi@f.bg.ac.rs)

** Овај рад произашао је из истраживања у оквиру пројеката *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (бр. 177036) и *Хришћанска култура на Балкану у средњем веку: Византијско царство, Срби и Бугари од IX до XV века* (бр. 177015) Министарства образовања и науке Републике Србије.

[1] Будући да је реч о изузетно обимној литератури, из домаће историографије наводимо само најкарактеристичније радове: Г. Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУМС 2 (1966) 9–31; С. Радојчић, *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, Хиландарски зборник 1 (1966) 41–50 (= idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 33–43); В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралелеле*, ЗРВИ 8/2 (1964) 69–90; 10 (1967) 121–148; 11 (1968) 99–127; idem, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (1968) 67–100; М. Шупут, *Архитектура пећке припрате*, ЗЛУМС 13 (1977) 47–69. Из корпуса иностране историографије такође издвајамо само најпознатије студије и најновију литературу: C. Mango, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, DOP 17 (1963) 53–75; H. Maguire, *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Work of Art*, DOP 28 (1974) 111–140; A. Kazhdan, H. Maguire, *Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art*, DOP 45 (1991) 1–22; *Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James, Cambridge – New York 2007; *The Old Testament in Byzantium*, ed. P. Magdalino, R. Nelson, Washington 2010.

[2] Феномене *модел-проблема* и *модел-решења*, *нормалне науке* и *илузије довршеног тока*, често присутне у научним истраживањима, па самим тим и у историјским, детаљно су анализирали Т. Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd 1974, passim, и H. R. Jaus, *Estetika recepcije*, Beograd 1984, 67 et passim; за истоветне појаве у историји уметности од посебне су важности следећа дела: J. Bjalostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986; H. Belting, *The End of History of Art?*, Chicago 1987 (са обимном старијом литературом); за напомене о византолошкој историографији посвећеној добу о којем је реч у овом раду cf. Љ. Максимовић, *Србија и методи управљања Царством у XII веку*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. J. Калић, Београд 2000, 55–56.

[3] Cf. C. Capizzi, *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, Roma 1964; Ch. Barber, *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Leiden–Boston 2007; M. Guscin, *The Image of Edessa*, Leiden–Boston 2009.



*Сл. 1. Топлица (Куршумлија), Богородичина црква, поглед са северозападне стране*
*Fig. 1. Toplica (Kuršumlija), church of the Virgin, view from the northwest*

полазиште њиховом аутентичном контекстуализовању у околностима појединог краћег или дужег раздобља.[4] С друге стране, далеко скромнији резултати истим путем добијени су у истраживањима византијске архитектуре, делатности која сама по себи „говори" знатно сложенијим и апстрактнијим уметничким језиком, а за чија се остварења у писаним изворима неупоредиво ређе и теже налазе подробнија објашњења.[5] У великој мери, ако не и пресудној, такво стање проузроковало је дуго постојање својеврсног формалистичког приступа у магистралном току њеног проучавања и начина презентовања, појаву дистинкције између „правих византијских" и различитих територијално и стилски одређених „националних" школа, оптерећених тешким бременом предрасуде о *тадашњем* постојању међусобно подељених и умногоме „самониклих" скупина споменика.[6] Када је реч о уметности средњовековне Србије, истоветан приступ закономерно је, у „спољашњој" рецепцији њеног устројства и њених периодâ, парадоксално одјекнуо препознавањем различитих видова сликарства као интегрално византијског и, истовремено, потискивањем градитељства на маргине локалног израза, ирелевантног у односу на водеће тежње источнохришћанског света.[7] Реалност је, међутим, била једна, у сваком тренутку или раздобљу јединствена, и увек другачија од изведених историографских представа и класификација. Управо та вештачки изазвана раселина између историје и архитектуре повод је за поновно читање одавно познатог историјског извора, за покушај да се на малом узорку, на основу података које он пружа, укаже на различите стратуме садржине како самог текста тако и цркве на коју се односи тек неколико његових редова, а из тога и на разлоге због којих се она, далеко од било какве изолованости, појављује као остварење потпуно „актуално" у времену свог настанка.

Састављајући житије светог Симеона, српски владар Стефан Првовенчани на почетку тог дела пажњу је посветио збивањима из детињства и младих година свог оца, а затим је прешао на опис сусрета Немањиног с византијским царем Манојлом Комнином у Нишу, чина који је остао сведочанство о првој појави родоначелника потоње династије на сцени византијско-српских односа. Иако интонирана нарацијом примереном хагиографском жанру, белешка о тој епизоди одавно је прихваћена као опис стварног догађаја, према којем је василевс, чувши за његове врлине, примио Немању, почаствовао га царским поздравом, одликовао „царским саном и различним даровима" и као баштински посед „од своје земље" доделио му област Дубочице. У тексту који следи Манојловим речима изговореним том приликом, Првовенчани се најпре обраћа „браћи", то јест слушаоцима, сажимајући Немањину позицију у међународним односима током читаве његове владавине, наставља исказом о томе да, „иако овога Светога љубљаше цар, и он гледаше царске љубави, срце се његово распаљиваше божанственим огњем, како ће угодити Господу и градити храмове угодника светих". Одмах потом он о Немањи наводи следеће: „Дошав, ни мало не задоцнев, поче са журбом подизати у отачаству своме храм пресвете Богородице, на ушћу реке по имену Косаонице. И украсив га свима правима црквеним, установи у њему чрначки збор са часним и богољубивим подружјем својим, по имену Аном. И предаде јој храм Пресвете, да се стара о њему по сваком делу и о чрницама које установи у том манастиру светом. А она слушаше … чувајући храм пресвете Богородице, предани јој овим нашим светим господином. Јер о овој рече мудри: 'Часна жена у дому мужа својега више вреди од бисера и драгог камења'. Земаљски мисле о бисеру и камењу. Трошни су камен и бисери, а пророк мисли на онога који је пун добрих дела као бисера и дра-

---

[4] Пример вишедеценијског тумачења познатог текста који се односи на сачувану слику представља библиографија радова посвећених представи Богородице у апсиди цариградске Свете Софије, cf. L. James, *Senses and Sensibility in Byzantium*, Art History 27/4 (2004) 522–537 (са старијом литературом); с друге стране, инструктиван начин „реконструкције" изгубљене слике и контекста њеног настанка путем писаног извора показао је A. Eastmond, *An Intentional Error? Imperial Art and "Mis"-Interpretation under Andronikos I Komnenos*, Art Bulletin 76/3 (1994) 502–510.

[5] Cf. K. E. McVey, *The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol*, DOP 37 (1983) 91–121; R. Webb, *The Aesthetics of Sacred Space. Narrative, Metaphor and Motion in "Ekphraseis" of Church Buildings*, DOP 53 (1999) 59–74.

[6] Методолошка студија у којој би се на одговарајући историјски начин, темељито различит од концепта установљеног почетком прошлог столећа пре свега у делима Габријела Мијеа, размотрио однос византијске архитектуре и градитељства у земљама под утицајем царства још није написана. Корисне напомене о приступу истраживањима могу се наћи у следећим радовима: C. Mango, *Approaches to Byzantine Architecture*, Muqarnas 8 (1991) 41–44; R. P. Bergman, *Byzantine Influence and Private Patronage in a Newly Discovered Medieval Church in Amalfi: S. Michele Arcangelo in Pogerola*, Journal of the Society of Architectural Historians 50/4 (1991) 421–445; *Local Schools in the Middle and Late Byzantine Architecture* (Round Table L, moderator P. L. Vocotopoulos), in: *XIX*[th] *International Congress of Byzantine Studies. Major Papers*, Copenhagen 1996, 500–505; R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999, 25–33 (са старијом литературом); S. Ćurčić, *Middle Byzantine Architecture on Cyprus: Provincial or Regional?*, Nicosia 2000, 7–9, 34–35; C. Maranci, *Byzantium through Armenian Eyes: Cultural Appropriation and the Church of Zuart'noc'*, Gesta 40/2 (2001) 105–124; И. Стевовић, *Архитектура Моравске Србије: локална градитељска школа или епилог водећих токова позновизантијског градитељског стварања*, ЗРВИ 43 (2006) 231–253; E. Bakalova, *Messemvria's Churches in the Context of Late Byzantine Architecture. A Historiographical Survey*, in: *ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честъ А. И. Комеча*, ed. А. Л. Баталов et al., Москва 2006, 547–572.

[7] Као примере из новије историографије v. A. Eastmond, *"Local" Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade*, Speculum 78/3 (2003) 707–749; M. Savage, *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium. The Example of the Entrance Vestibule of Žiča Monastery (Serbia)*, in: *Die Kulturhistorische Bedeutung Byzantinischer Epigramme*, ed. W. Hörandner, A. Rhoby, Wien 2008, 101–111, као и начин разматрања истих споменика in: C. Mango, *Byzantine Architecture*, London 1986, 175 sq.; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1989, 378 sq.

гога камења. На то се и она угледа, творећи угодна дела пред Господом у дому мужа својега.“[8]

Будући да се у византијским изворима у којима се на неколико места говори о Манојловом боравку у Нишу приликом похода на српске земље описани сусрет нигде не помиње,[9] подаци из дела Првовенчаног дуго су представљали тему истраживања и повод многим недоумицама у оквирима домаће историографије.[10] Следствено току излагања у житију, читава епизода сагледавана је као својеврстан пролог даљим збивањима, односно Немањином подухвату изградње цркве Светог Николе, који је, према извору, довео до сукоба са старијом браћом, потом заробљавања, чудесног избављења из тамнице уз помоћ светог Ђорђа и пресудне победе на бојном пољу, захваљујући којој се Немања коначно успео на великожупански престо. Свим проучавањима тог ланца догађаја доследно су, међутим, недостајале апсолутне и релативне хронолошке одреднице помоћу којих би се та збивања поузданије могла уклопити у низ вести византијских историчара што су, по свему судећи, о истим догађајима писали из властитог угла, помињући или пренебрегавајући оно што је било битно из перспективе царске политике и дипломатије. Једна од могућих спона, веома важних, појавила се у литератури тек пре неколико година, одмах дајући исказима Првовенчаног нову, праву и живу историјску вредност: презентовањем и тумачењем давно објављеног руског извора установљено је да је поменути сусрет, који се највероватније одиграо 1163. године, заправо означио финале брижљиво планиране делатности охридског архиепископа Јована, то јест Адријана Комнина, братанца Алексија I и брата од стрица севастократора Исака Комнина. На основу утемељене претпоставке да је управо тај црквени великодостојник препоручио цару будућег српског владара проистекао је следећи закључак: „… то би значило да је архиепископ Јован од раније познавао делатност Немањину и да ју је по свој прилици подржавао, посебно на пољу изградње манастира у топличком крају, на подручју нишке епархије Охридске архиепископије. То је могао бити прави разлог избијању сукоба између Немање и браће. Немања је и пре 1163. године уживао подршку византијске цркве, а у Нишу је стекао и наклоност самог цара.“[11] Оживљена или, тачније речено, враћена у историјску реалност, интересовања за тај догађај, несумњиво од кључне важности за темељито преструктурирање односа у врху српске средине, учинила су да упоредо с настанком рада који се налази пред читаоцем буде написан још један. У њему је, такође на основу подробне анализе изворних података и политичких прилика у односима Византије, Србије и Угарске, година 1155. предложена као време сусрета у Нишу, уз логичну и образложену претпоставку да аудијенција није била приређена само Немањи већ и његовој браћи, што подразумева сасвим нов начин посматрања околности у круговима српске власти средином XII столећа.[12]

Остављајући за другу прилику и далеко опширнију расправу преиспитивање свих чинилаца неопходних за стицање прецизније слике о збивањима која су, подстакнута градитељском делатношћу, довела до изложеног следа дешавања, пажњу ћемо при првом кораку усмерити на исказ о Богородичиној цркви (сл. 1) и на начине на које је он повезиван са сазнањима и бројним дилемама потеклим из њеног проучавања у оквирима сродних дисциплина.



*Сл. 2. Топлица (Куршумлија), црква Св. Николе, куле на западној страни*
*Fig. 2. Toplica (Kuršumlija), church of St. Nicholas, towers on the west*

*Sicut luna variabilis*, археолошки налази испрва добијени у полуаматерским истраживањима, потом у заштитним, али никада у систематским и довршеним, пружили су, осмотрени за почетак у „крупном плану“, тачно онолико података колико је било потребно за стицање *наизглед* нешто јасније представе о архитектури храма.[13] Тиме се, међутим, приликом њихове интерпретације зашло у магловите пределе поменуте методолошке замке „илузије довршеног тока“, у послу историчара уметности неретко чујне песме сирена, саткане од комбинације строго формалистичког сагледавања материјала на терену и начелно варљиве а каузалношћу увек осенчене повластице данашњих знања о ономе што је одређеном остварењу претходило и – а то је нарочито битно – *ономе што је следило* за њим. Сумирани, ставови предочени у литератури пре би се могли одредити као низ по-

[8] *Стефан Првовенчани. Сабрани списи*, ed. Љ. Јухас-Георгиевска, Београд 1988, 65–66 (*Живот светог Симеона*); издање на српскословенском: *Житије Светог Симеона од Стефана Првовенчаног*, ed. В. Ћоровић, in: *Светосавски зборник* 2, Београд 1939, 19–21. На овом месту неопходно је напоменути да се наведени израз *свима правима* у извору појављује као vsakyjmi pravydami, што је у најновијем издању, cf. *Стефан Првовенчани. Сабрана дела*, ed. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 1999, 23 преведено као *свим стварима*. Термин *правде* задржан је у *Списи Светога Саве и Стевана Првовенчанога*, ed. Л. Мирковић, Београд 1939, 174.

[9] Cf. *Византијски извори за историју народа Југославије* IV, ed. Г. Острогорски, Ф. Баришић, Београд 1971 (даље: ВИИНЈ), 260, s. v. *Ниш*.

[10] Cf. J. Калић, *Стефан Немања у модерној историографији*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*, 8 sq.; такође и P. Stephenson, *Byzantium's Balkan Frontier. A Political Study of the Northern Balkans, 900–1204*, Cambridge – New York 2004, 138 et passim, али без навођења многих радова из српске историографије, па самим тим и без разматрања ових питања.

[11] J. Калић, *Српска држава и Охридска архиепископија у XII веку*, ЗРВИ 44/1 (2006) 197–208, цитат на стр. 204.

[12] С. Пириватрић, *Манојло I Комнин, „царски сан“ и „самодршци области српског престола“*, ЗРВИ 48 (2011) 106-108.

[13] Cf. М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, Београд 1986, 37–49 (са старијом литературом).



*Сл. 3. Црква Св. Николе, изглед јужне куле пре реконструкције (према М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, Архитектура Немањиног доба I)*
*Fig. 3. Church of St. Nicholas, view of the south tower before reconstruction (after M. Čanak-Medić, Dj. Bošković, Arhitektura Nemanjinog doba I)*

степено све запретенијих претпоставки него као било какви поузданији закључци, што је за последицу имало стварање затвореног методолошког круга, унутар којег су прве Немањине цркве постале *тема за себе*, суштински извучена изван сваког *реалног* историјског контекста, с којим је она комуницирала тек формалним позивањем на историјске изворе. Понеки од тих навода, као илустративни показатељи начина размишљања, морају се поново поменути: у првим послератним текстовима, насталим на основу дотадашњих археолошко-конзерваторских радова, Ђорђе Стричевић је, по аналогији са основом цркве Е Царичиног града, у остацима Богородичиног храма препознао рановизантијску грађевину.[14] Нешто касније исти аутор је, доводећи у везу њен просторни концепт и начин зидања тролучне олтарске преграде која је међу рушевинама стајала до 1935. године са *opus*-ом дозидане припрате с кулама топличког Светог Николе, средњовековну обнову Богородичине цркве датовао у XIV столеће, односно у време појаве „триконхалног плана у Моравској школи“. Одатле је, уз извесну резерву, произашао став да Немањино здање заправо треба поистоветити са оближњом црквом „изнад самог ушћа Косаонице у Топлицу чији су остаци … дефинитивно откопани и конзервирани 1948. г.“.[15] Потом је, на основу разматрања веома избледелог живописа у јужној кули Светог Николе претпостављено да он потиче из треће деценије XIII века, што би представљало доњу границу настанка архитектуре тамошњег западног постројења, а, с обзиром на начин зидања тривилона, и време обнове триконхоса, којем је тако „враћена“ идентификација с Немањином црквом.[16] Подстакнуто тим опажањем, као и наводом из Савиног житија светог Симеона, према којем Немања „сам сазда манастире: прво у Топлици светога оца Николе, и други тамо Свету Богородицу у Топлици“,[17] даље тежиште истраживања стављено је првенствено на редослед настанка цркава, анализиран искључиво на основу градитељских својстава у најужем смислу речи, и однос обе грађевине спрам каснијих Немањиних здања или храмова чији се настанак везује за делатност његових најближих сродника. Тим путем привремено је утврђена веродостојност Савиног исказа, додатно „поткрепљена“ детаљним разматрањем *могућих* реконструкција првобитног изгледа Богородичине цркве.[18] Надаље, међутим, на основу упоредне анализе мера некадашњих бочних одељења припрате триконхоса и димензија кула Немањиних Ђурђевих Ступова и цркве Светог Петра у Бијелом Пољу, наметнула се претпоставка да су размере млађих кула биле преузете с Немањине обновљене рановизантијске цркве, односно „да је Богородичина црква, пре него што је обновљена, имала двојне куле на прочељу од којих су постојали знатни делови све до XII века“, због чега би „постала … прихватљива тврдња краља Стефана Првовенчаног да је Немања прво обновио Богородичину цркву, намењену касније за женски манастир“.[19] Тако су *могуће* реконструкције просторног склопа храма после Немањиног захвата послужиле као полазне тачке у разматрању токова сакралне архитектуре настале у времену пре Студенице, чиме је „илузија довршеног тока“ дефинитивно однела превагу како у методолошком погледу тако и спрам онога што се из извора и налаза може, макар у обрисима, наслутити као некадашња реалност.

Коначно, на вишедеценијске дилеме око Немањиних храмова у најновијој историографији одговорено је на различите али једнако самоуверене начине: Богородичина црква, односно рановизантијски триконхос, обновљена је под утицајем цркве Е Царичиног града стога што је потоња у VI столећу имала функцију мартиријума, а као време у којем се то догодило предложено је раздобље од довршења Ђурђевих Ступова до Немањиног одласка у Хиландар.[20] С друге стране, сасвим недавно закључено је да су Немањина обнова Богородичиног храма и дозиђивање припрате с кулама уз старију византијску цркву Светог Николе (сл. 2, 3) протумачени као незаконити подухвати, па је због тог разлога и по-

[14] Ђ. Стричевић, *Рановизантиска црква код Куршумлије*, ЗРВИ 2 (1953) 179–198.

[15] Idem, *Средњевековна рестаурација рановизантиске цркве код Куршумлије*, ЗРВИ 4 (1956) 199–211, цитат на стр. 210.

[16] В. Ј. Ђурић, *Српско сликарство XIII века*, Загреб 1969, 23; idem, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 34.

[17] *Списи Св. Саве*, ed. В. Ћоровић, Београд – Сремски Карловци 1928, 154 (*Житије светога Симеона Немање*).

[18] М. Чанак-Медић, *Нека питања хронологије рашких споменика*, Саопштења 17 (1985) 7–20; Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 43.

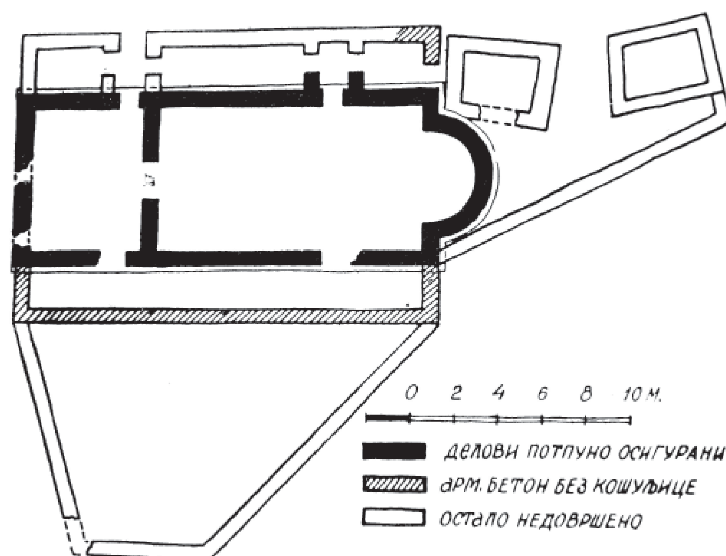
[19] М. Чанак-Медић, *Двојне куле на прочељу цркава Немањиног доба*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*, 181–197, цитат на стр. 191 и нап. 48.

[20] A. Filipović, V. Ruggieri, *Il Monastero nemaniade dedicato alla Madre di Dio a Toplica (Serbia) e la „Scuola di Raška“: una rilettura critica*, Orientalia christiana periodica 74 (2008) 321–345.

буна браће заправо представљала неку врсту жалбе самом цару, након чега су уследили описани сукоби унутар породице.[21]

Покушај разјашњења многобројних питања у вези с Богородичиним храмом састоји се, у суштини, у постепеном сужавању великог поља разноврсних и међусобно повезаних непознаница, поља окруженог колико хетерогеним толико и невеликим „доказним материјалом" којим располажемо. Уз обиље недовољно јасних и много пута претресаних историјских података, с једне стране, и различитих историјскоуметничких хипотеза, с друге, тај поступак захтева крајње опрезно кретање између тачака које се могу сматрати сразмерно поузданим путоказима, што значи да се истовремено морају испитивати природа и структура целине писаног извора, позитивно потврђени резултати теренских истраживања споменика, а не домишљени, и, коначно, оно што је у свој досадашњој литератури доследно изостајало или је тек овлаш узимано у обзир, а везано је за оновремену правну, односно религиозно-идеолошку позадину настанка архитектуре. У том троуглу – којем се, попут одсечка слике у калеидоскопу, облик непрекидно мења – налазе се одговори или макар у реалности тренутка утемељени наговештаји решења загонетке о првим Немањиним црквама.

Ако се текст житија сагледа према дословном редоследу садржине, из њега произлази да је Немања намах по сусрету с Манојлом започео радове на Богородичином храму. Формално, вест је изложена као логичан наставак цитираног описа његове радости поводом зидања цркава, али и у самом извору и у опису догађаја који се бар донекле могу контролисати на основу података византијских писаца постоји више места што указују на синоптичку структуру излагања, односно на спајање више временских равни у једну, или на сасвим сажето извештавање о збивањима која су извесно имала неупоредиво већу специфичну тежину у односу на пажњу посвећену им у извору.[22] Будући да сваки од примера захтева посебну расправу изван оквира теме, они се овде наводе само у функцији илустрације начина „размештања" догађаја према потреби житија, а не историјског текста, дискурса сасвим примереног хагиографском жанру. Тако Првовенчани, набрајајући земље које је Немања добио на управу, наводи „по имену Топлицу, Ибар и Расину и зване Реке", што указује на истовремено примање тих територија; под грчким именом Дендра (*Δένδρα*) област Река, међутим, Јован Кинам помиње као условно добро царском наредбом 1155. додељено жупану Деси, које је овај поседовао све до времена када га је Манојло Комнин 1162. именовао за новог српског првака.[23] Надаље, у речима о односу византијског цара и Немање („… иако овога Светога љубљаше цар, и он гледаше царске љубави") такође је с разлогом препознат наговештај извесног трајања таквог односа,[24] а те речи се, подсетимо, налазе између описа сусрета у Нишу и почетка текста о Богородичиној цркви. Пажњу привлачи и то што је само једна реченица посвећена довршавању Светог Николе, она након разговора Немањиног с браћом, где је наговештен отворен сукоб, као и несразмера између тог и подробнијег исказа о подизању Ђурђевих Ступова, према Првовенчаном потпуно довршених *пре* битке код Пантина.[25] Уз наведени спис из доба Андрије Богољупског, сва је прилика како су и те појединости упутиле на претпоставку да је делатност око Богородичине цркве започета у времену које




*Сл. 4. Топлица (Куршумлија), основа неистраженог објекта у непосредној близини Богородичине цркве (према Б. Вуловић, Конзервација споменика културе у Топлици)*
*Fig. 4. Toplica (Kuršumlija), ground plan of uninvestigated structure in the immediate vicinity of the church of the Virgin (after B. Vulović, Konzervacija spomenika kulture u Toplici)*

је претходило нишком састанку.[26] Даљу могућу потпору таквом следу збивања дају подаци друге врсте, који се, међутим, морају тумачити из оновремене перспективе, а не данашње.

Уместо „вертикалне" методолошке стратиграфије, која указује на то да је Немањина градитељска делатност од самих почетака подразумевала постојање *његовог властитог* и дефинисаног градитељског програма, сврсисходнијим приступом чини се „хоризонтални" ракурс посматрања проблема, којим се у први план поставља стање споменика, потом оно у самој Топлици

---

[21] S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diokletian to the Süleyman the Magnificent*, New Haven 2010, 492–493.

[22] Калић, *Српска држава и Охридска архиепископија*, 204; Пириватрић, *Манојло I Комнин*, 90-91, 102, 108.

[23] Стефан Првовенчани, *Сабрани списи* (*Живот светог Симеона*), 65; М. Благојевић, *Жупа Реке и „Дендра" (Δένδρα) Јована Кинама*, ЗРВИ 35 (1996) 197–212.

[24] Пириватрић, *Манојло I Комнин*, 92, 98.

[25] Стефан Првовенчани, *Сабрани списи* (*Живот светог Симеона*), 67–68; на основу фрагмената натписа с лунете цркве Светог Ђорђа познато је да је она била довршена 1170/1171. године (cf. Ј. Нешковић, *Ђурђеви Ступови у старом Расу*, Краљево 1984), односно у време када је Немања већ био на великожупанском престолу, то јест свакако после битке код Пантина. Не улазећи даље у стару, сложену и контрадикторним изворима недовољно поткрепљену расправу о почецима Немањине власти [cf. ВИИНЈ IV, 144–148 (Ј. Калић); *Историја српског народа* I, Београд 1981, 197–211 (Ј. Калић)], сматрамо да је потребно нагласити како Стефан Првовенчани нигде отворено не помиње битку између браће која је претходила подизању цркве, као што стоји код М. Чанак-Медић и Ђ. Бошковића (*Архитектура Немањиног доба* I, 55), што не значи да се она није догодила, односно да ју је хагиограф прећутао. Вреди подсетити и на заборављен податак да је међу свим досадашњим проучаваоцима Ђурђевих Ступова једино М. М. Васић (*Жича и Лазарица*, Београд 1928, 24) приметио да је то „једина наша црква где су куле призидане тако да се … не види да су оне доцније призидане уз цркву". Ако се остави по страни *тумачење* ове ситуације, односно приписивање доградње кула краљу Драгутину, у будућим проучавањима вреди се запитати какву је ситуацију искусни археолог, један од првих правих истраживача који је грађевину видео пре великих оштећења током Другог светског рата, заправо имао пред собом и шта га је навело на такав, можда само недовољно хронолошки прецизан закључак.

[26] Калић, *Српска држава и Охридска архиепископија*, 204–206.



*Сл. 5. Данашњи изглед неистраженог објекта у непосредној близини Богородичине цркве*
*Fig. 5. Present state of uninvestigated structure in the immediate vicinity of the church of the Virgin*

и на околним територијама. Сагледана из тог угла, Богородичина црква била би својеврстан „раритет“, будући да је, према досадашњим истраживањима, доследно установљавано како рановизантијски храмови Царичиног града и околине током средњег века нису били обнављани.[27] То, међутим, не значи да је духовни живот на тим просторима, и поред свих бурних догађаја, сменâ бугарске и византијске власти и угарских продора, замро до средине XII столећа, о чему оснивање и пописи дијецеза Охридске архиепископије представљају полазно али прворазредно сведочанство.[28]

Иако је данас још тешко ући у траг практичним видовима рестаурације ромејског духовног примата, односно стратегији обнављања или заснивања култних места од 1018. године, понешто се ипак може наслутити на основу повеља Василија II и археолошких налаза. Како је одавно познато, у првој царевој повељи назначено је да се Мокро (*Μόκρο*), Компло (*Κομπλό*), Топлица (*Τόπλιτξα*) и Сфелигово (*Σφελίγοβο*) налазе у оквиру Нишке епископије (*ἐπίσκοπον Νίσου*).[29] Стање се, према свим расположивим изворима, није променило ни до Немањине појаве на историјској сцени, а ни у каснијем периоду, али су догађаји током тог дугог времена свакако имали утицаја на сакралну топографију Ниша и суседних области: њен континуитет и настојање да се установљени поредак очува огледају се у Кинамовој вести о судбини руке светог Прокопија, реликвије коју су Угри отели граду још 1072, а која је управо 1164, Манојловом заслугом, враћена у Ниш.[30] Када је реч о областима под управом нишког епископа, прва и четврта одавно су поуздано убициране источно од града, док су друга и трећа, западно од Мораве, остале загонетне: ако је идентификација Топлице неспорна, питање је да ли је њено седиште било на месту Прокупља или Куршумлије, односно да ли се Компло може поистоветити с Прокупљем.[31] Уместо одговора сврсисходно је усредсредити се најпре на ситуацију оближњих споменика, а потом и на правну односно микротопографску позицију Немањиног здања, зато што је и једно и друго, између осталих података, одјекнуло и у спису Првовенчаног.

Ископавања у више наврата обнављане базилике у Прокупљу, посвећене светом Прокопију од позног средњег века, а вероватно и знатно раније, открила су све њене градитељске фазе, показујући да је најстарија грађевина била заснована још у X веку и први пут преправљена већ током наредног столећа, по установљењу Охридске архиепископије. За култно место и његову важност очигледно се знало и у новим околностима.[32] Сасвим слична, како изгледа, била је и судбина Богородичине цркве. Иако више пута поменути у конзерваторским извештајима,[33] гробни белези и накит пронађени у веома поремећеним слојевима око триконхоса, хронолошки поглавито везани за период X–XII века, делимично су обрађени тек у новијој литератури,[34] док су претходно изостајали из разматрања историје храма, с тим што је изнет закључак „да је ту постојало манастирско насеље у којем се дуго живело“.[35] Будући да се подацима произашлим из археолошких налаза сада може много више веровати, произлази да је култно место *постојало и у време када је Немања добио Топлицу на управу*, односно да је било коју врсту његове делатности претходно морао одобрити нишки епископ, а за њу је засигурно знао – и потврдио је – и охридски архиепископ. Из помињања „црквених права“ у житију јасно произлази закључак о правном положају Богородичиног манастира: као проверени савезник Ромеја, Немања је ту обитељ добио у виду *харистикиона*, својинском клаузулом одавно познатом и коришћеном у односима црквених прелата и поседника територија на којима су се епископски манастири налазили.[36] Ингеренцијама додељивања такве врсте статуса охридски архиепископ располагао је ван сваке сумње, а корист је била обострана: монашка обитељ тиме је добијала земљу, односно

[27] Cf. В. Поповић, В. Кондић, *Царичин Град. Утврђено насеље у византијском Илирику*, Београд 1977.

[28] Издања извора о Охридској архиепископији сабрала је Ј. Калић, *Српска држава и Охридска архиепископија*, 197–198; од знатне је важности и нешто старији текст: Ј. Калић, *Црквене прилике у српским земљама до стварања Архиепископије 1219. године*, in: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 33 sq. (= eadem, *Европа и Срби. Средњи век*, Београд 2006, 122), као и најновији: G. Prinzing, *Die autokephale byzantinsche Kirchenprovinz Bulgarien/Ohrid. Wie unabhängig waren ihre Erzbischöfe*, in: *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies* I. *Plenary Papers*, Sofia 2011, 389–413.

[29] С. Новаковић, *Охридска архиепископија у почетку XI века. Хрисовуље цара Василија II од 1019 и 1020 год*, Београд 1908, 33–36.

[30] G. Moravcsik, *The Role of the Byzantine Church in the Medieval Hungary*, in: idem, *Studia Byzantina*, Budapest 1967, 337, са изворима; Ј. Калић, *Ниш у средњем веку*, in: eadem, *Европа и Срби*, 386; о култу светитеља cf. С. Габелић, *О иконографији Св. Прокопија*, ЗРВИ 43 (2006) 527–549; за покушај убикације и установљења основних градитељских својстава нишке цркве посвећене светом Прокопију cf. М. Ракоција, *Цркве Св. Прокопије и Св. Пантелејмон у Нишу и Стефан Немања*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова IX*, ed. М. Ракоција, Ниш 2011, 283–296.

[31] Новаковић, *Охридска архиепископија*, 35; Калић, *Црквене прилике*, 122.

[32] Г. Милошевић, С. Ђурић, *Црква Св. Прокопија у Прокупљу. Резултати истраживачких радова у 1987. години*, Старинар 38 (1987) 83–109, посебно 95–101.

[33] Б. Вуловић, *Конзервација споменика културе у Топлици*, Зборник заштите споменика културе 3/1 (1953) 57–60; G. Marjanović-Vujović, B. Deljanin, *Kuršumlija „Šanac“*, Arheološki pregled 18 (1976) 133–134.

[34] Е. Зечевић, *Накит из цркве Св. Богородице у Куршумлији*, Саопштења 42 (2010) 7–38.

[35] Чанак-Медић, *Нека питања хронологије*, 8.

[36] Cf. опширну анализу те правне институције коју даје J. Ph. Thomas, *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire*, Washington 1987, 167 sq., 223–239; M. C. Bartusis, *Charistikion*, in: *ODB*, I, ed. A. P. Kazhdan, Oxford 1991, 412–413.



*Сл. 6. Богородичина црква, остаци троделне олтарске преграде током истраживања 1922. г. (фото-документација Народног музеја у Београду)*
*Fig. 6. Church of the Virgin, remains of tri-partite altar screen in the course of exploration in 1922 (photo documentation of the National Museum in Belgrade)*

економску основицу опстанка која није подразумевала уплив *харистикариоса* у њено духовно устројство,[37] док је земљопоседник имао права на постављање важних личности манастирске администрације, али по договору са црквеном организацијом, као и на учешће у расподели манастирских прихода, у овом случају највероватније оних од таксе на пролазак трговачких каравана који су се из Ниша оближњим путевима кретали према Расу на западу и Призрену и Љешу на југу.[38] Стога се може закључити да је Првовенчани – са извесним „модификацијама" у тексту, у основи незнатним и с обзиром на време настанка и функцију житија сасвим разумљивим, којима је подухват приписао поглавито оцу – заправо описао стање које је било у потпуном складу с начелима византијске праксе: Немања је манастиру доделио властиту околну територију, „чрначки збор" могао је установити искључиво у сарадњи с нишким епископом или уз благослов архиепископа Јована, а потом је манастир предао супрузи Ани, чије је „старање" подразумевало административни надзор над њим, функцију која је управо у то доба одговарала титули и обавезама византијског манастирског *ефора*.[39]

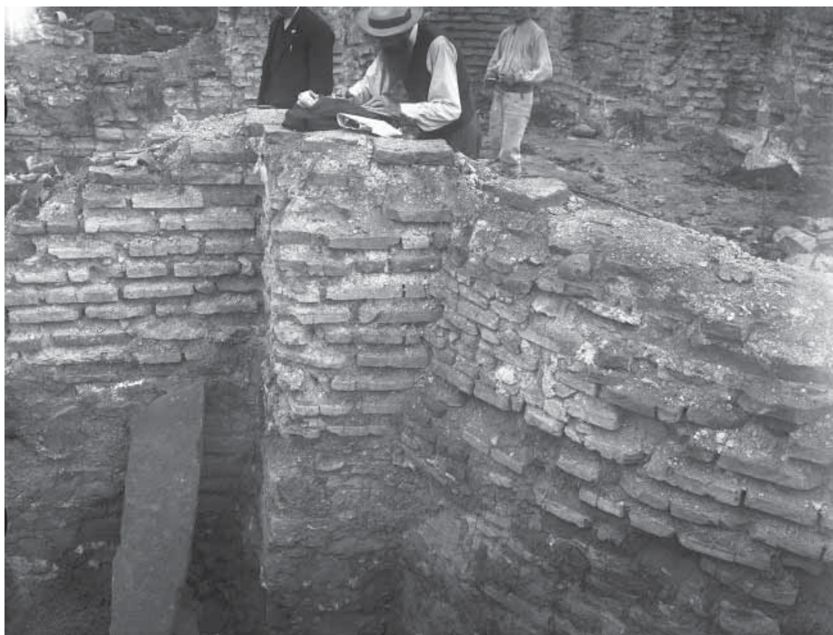
Сагледано упоредо с текстом извора и оновременим околностима, одређивање правне позиције Богородичиног манастира повлачи за собом читав низ закључака и недоумица везаних како за историјски тренутак тако и за духовно устројство обитељи. Будући да су манастири у *харистикију* уобичајено давани на период од једне до три генерације, тим чином обезбеђивана је егзистенција породице у случају губитка поседа, што у српским земљама током XII столећа по свој прилици није била ретка појава.[40] Питање о томе да ли је Немања дословно

[37] Thomas, *Private Religious Foundations*, 167 et passim.

[38] О економској условљености позиције манастира cf. A.-M. Talbot, *Founders' choices: monastery site selection in Byzantium*, in: *Founders and Refounders of Byzantine Monasteries*, ed. M. Mullett, Belfast 2007, 43–58; за наведене путеве cf. Г. Шкриванић, *Путеви у средњовековној Србији*, Београд 1974, 88–89; извесно је, мада непотврђено у изворима, да је пут према Расу, постављеном тачно наспрам Топлице с друге стране Копаоника, био један од „попречних" праваца који су били изузетно важни за мања или већа кретања византијске војске и контролу западних српских земаља. Примера ради, тешко је пронаћи другу трасу којом је велики жупан Деса, према Кинамовом сведочењу, оглушујући се о царску наредбу убрзо по доласку на престо, могао кренути из Раса у освајање области Дендре, cf. ВИИНЈ IV, 62 (Ј. Калић); о значају и трасама путева који су водили ка српским областима cf. и Љ. Максимовић, *Србија и правци византијских похода у XII веку*, ЗРВИ 22 (1983) 7–19.

[39] Thomas, *Private Religious Foundations*, 218 sq.; A. Kazhdan, A.-M. Talbot, *Ephoros*, in: ODB I, 707–708.

[40] Познат је Десин пример, забележен у изворима (cf. нап. 38), као и онај Примислава, коме је Манојло, упркос бунтовном понашању, доделио земљу, cf. ВИИНЈ IV, 58 (Ј. Калић). Сам Немања могао је до-



*Сл. 7. Богородичина црква, лице зида северне конхе током истраживања 1922.г. (фото-документација Народног музеја у Београду)*
*Fig. 7. Church of the Virgin, texture of the wall of the north conch in the course of exploration in 1922 (photo documentation of the National Museum in Belgrade)*

обновио манастир или се под тиме подразумевала само промена правног статуса за сада остаје отворено, али се не може пренебрегнути наредни податак о „чрницама које установи у том манастиру светом".[41] Тумачен на различите начине, као грешка преписивача или уз помоћ „негативних" налаза на терену који никада није систематски истраживан, цитат из текста Првовенчаног спада у ред оних чија се оправданост данас може разматрати искључиво на основу микротопографске ситуације локалитета.

Смештен на зараван падине која се тек неколико метара јужно од цркве стрмо спушта према трпезарији и ушћу Косанице у Топлицу, Богородичин манастир налази се, наиме, тачно наспрам остатака комплекса грађевина пресеченог путем, у чијем је средишту здање базиликалне основе, с полукружном апсидом усмереном према истоку и бочним бродовима знатно ужим у односу на главни, од којег су одвојени пуним зидовима. Приликом делимичних конзерваторских радова 1948. године просечна висина очуваних зидова износила је између једног и једног и по метра, а градиво је описано као полупритесани камен «коме недостају појасеви опеке» које су «вероватно, преко фасада ишле хоризонталним низовима смењујући се наизменично са каменом. Ову могућност потврђују многобројни примерци византиске опеке, са разноврсним утиснутим знацима, нађени у шуту" (сл. 4).[42] Непуне четири деценије касније наведени подаци, саопштени уз примедбу да даље конзервирање „можда не би ни било пожељно пре него што се добије слика шта се све има пред собом",[43] прерасли су у закључак да је у питању «касноантичка базилика, знатно пространија од рашких цркава и без унутрашњих носача … којој су доцније дозидани бочни бродови. Зидана је у техници *opus mixtum*, са три реда опека у једном слоју и потиче из IV или најкасније V века. У време рашчишћавања њених рушевина Б. Вуловић је нашао само антички материјал и није приметио никакве наговештаје да је била обнављана нити да је коришћена у средњем веку."[44]

Упркос томе што су радови на конзервацији остатака зидова ипак приведени крају, од времена Вуловићеве кампање ситуација на локалитету до данас није се битније променила (сл. 5). Оно што се, међутим, мора истаћи јесте неколико чињеница везаних за касније закључке. Као прво, ни на једном споју зидова главног и бочних бродова здања данас се не примећују никакви трагови накнадних доградњи; управо супротно, оно, у погледу зидања, делује као јединствена целина, унутар које се уочава низак камени банак што се пружа дуж спољашњих лица зидова средишњег простора грађевине, као и дубока јама у крајњем југозападном делу јужног брода. Јасни трагови улаза у грађевину нађени су на северозападној страни северног брода, одакле се прелазило у западно одељење, из којег су пролази водили ка средишњем делу и северном броду. То је највероватније био и једини улаз, будући да се тло на западу стрмо спушта према реци, док се уз јужни брод налазила полигонална грађевина чији је јужни зид продужен до апсиде и здања правоугаоне основе, које је могло имати намену цистерне или куле, неколико метара даље ка истоку. Такође, иако је, по Вуловићевом извештају, у шуту пронађено мноштво очигледно рановизантијских опека, податак о томе да се све до висине од једног и по метра није наишло на трагове зидања опеком озбиљно доводи у питање закључак о техници градње. Међу сачуваним грађевинама Царичиног града и шире околине не постоје објекти на којима је *opus mixtum* примењиван тек изнад поменуте висине, што не укида могућност да је опека коришћена у горњим зонама, али би, у том случају, разложно било помишљати на *обнову* здања или бар обнову његовог средишњег дела.[45] Тачно је да својом величином, основом и структуром простора базилика подсећа на објекте резиденцијалне намене подизане током IV–V века у Сплиту, Цариграду, Солуну, Стобима, Атини, али она исто тако подсећа и на истовремене или нешто млађе цркве, попут оне у Нерезима код Чапљине, базилике А у комплексу рановизантијског града на Јелици или оне у Гамзиграду.[46] С друге стране, сасвим сличну диспозицију имали су и храмови низа рановизантијских утврђења на територији данашње Македоније, који су, према археолошким налазима, у сведеним димензијама обнављани и коришћени управо у раздобљу након оснивања Охридске архиепископије: готово идентични примери својевремено су пронађени и истражени на локалитетима Кале (Ижиште) над реком

бити Реке или пре него што је област одузета Деси или након тога, а генерацију раније без властитих земаља по свој прилици остао је и Завида, cf. С. М. Ћирковић, *Преци Немањини и њихова постојбина*, in: *Стефан Немања – свети Симеон Мироточиви*, 21–29; Т. Живковић, *Синови Завидини*, Зборник Матице српске за историју 73 (2006) 7–25; за паралеле у Византији cf. K. Smyrlis, *Small family foundations in Byzantium from the eleventh to the fourteenth century*, in: *Founders and Refounders*, 112 sq.

41 Cf. n. 8 supra.

42 Вуловић, *Конзервација*, 61.

43 *Ibid*.

44 Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 47.

45 Cf. Поповић, Кондић, *Царичин Град*; *Caričin Grad III. L'Acropole et ses monuments*, ed. N. Duval, V. Popović, Rome–Belgrade 2010.

46 Cf. Ćurčić, *Architecture in the Balkans*, passim; базилика А на Јелици: М. Милинковић, *Градина на Јелици: рановизантијски град и средњовековно насеље*, Београд 2010, 186 sq.; базилика у Гамзиграду: *Caričin Grad III. L'Acropole et ses monuments*, 224, fig. III-20a; О. Шпехар, *Хришћанска сакрална архитектура касноантичке Ромулијане (IV–VII век)*, Зограф 35 (2011) 27–36.



*Сл. 8. Богородичина црква, поглед са западне стране*
*Fig. 8. Church of the Virgin, view from the west*

Великом, Црквиште код Демир Капије и Кука (Рогле) на траси античког пута Скопље–Охрид.[47] Стога је једино што се из свега наведеног може закључити то да у овом тренутку нема археолошких доказа који јасно потврђују како је на том месту у Немањино време постојало сакрално здање, али нема ни оних који би то оспорили. Остаје, међутим, чињеница да се базилика налази на свега тридесетак метара у ваздушној линији од Богородичине цркве или, тачније, на месту које је извесно чинило део манастирског имања. Ако се исказ Првовенчаног сагледа из тог угла, разложном се чини могућност да је Немања као *харистикион* добио неку врсту двојног манастира, уз евентуалну обавезу да на њему спроведе одређене градитељске захвате, док су сви други послови у вези с духовним устројством били у искључивој надлежности духовног великодостојника. Будући да је пракса образовања тог вида монашких обитељи обновљена управо у епохи Комнина,[48] нема сумње да је иза читавог подухвата морала стајати особа која је посебно добро познавала како реалност оновременог црквеног живота тако, чини се, и личност и делатност не само Немањину већ и његове супруге. У таквом виду установљен, по византијском црквено-правном канону, манастир је са целокупном својом имовином постајао *res sacra*, побожни дар Богу. У његовом свакодневном животу ктитор је имао добро позната формална права, али не и право *поседовања* заједнице, које је, *de jure*, прелазило у домен епископа као јединог канонског „заступника“ Свевишњег.[49] Дајући „црквена права“ Богородичином манастиру, Немања је властите области у Топлици заправо приложио дијецези Охридске архиепископије, а о свему што је у даљем „овоземаљском“ функционисању обитељи требало решавати одлучивано је у кругу који су чинили игуман, *ефор* и нишки црквени поглавар. Тешко је одупрети се утиску да је такав пројекат собом носио сасвим јасне и веома важне политичке последице и да је могао бити један од пресудних разлога посебног статуса који је Немања уживао приликом сусрета у Нишу.

[47] И. Микулчиќ, *Средновековни градови и тврдини во Македонија*, Скопје 1996, 162, 235, 335.

[48] Када је реч о комнинској епохи, термин *двојни манастир* мора се, пре него што се спроведу детаљна проучавања, ипак схватати условно, будући да је институција тако устројених обитељи билаособена за рановизантијско доба, а потом је, бар званично, била укинута, cf. A.-M. Talbot, *Monastery, double*, in: ODB II, ed. A. P. Kazhdan, Oxford 1991, 1392. Чињеница је, с друге стране, да се сличне установе поново образују у време Алексија I Комнина; тада је основан познати „Орфанотропеон“, који је, како изгледа, имао чак четири манастира, cf. P. Magdalino, *Innovations in Government*, in: *Alexios I Komnenos. Papers*, ed. M. Mullett, D. Smythe, Belfast 1996, 156 sq.; R. Morris, *Monks and Laymen in Byzantium 843–1118*, Cambridge 1995, 282 sq. У време Алексијеве власти настао је и комплекс зидом раздвојених манастира Христа Филантропоса и Богородице Кехаритомене, cf. L. Rodley, *The Art and Architecture of Alexios I Komnenos*, in: *Alexios I Komnenos*, 339–358; религиозно-идеолошку основу настанка комнинских задужбина у Цариграду утемељено је разматрао В. Станковић, *Комнини у Цариграду (1057–1185). Еволуција једне владарске породице*, Београд 2006, 270–288.

[49] Cf. B. Stolte, *Law for Founders*, in: *Founders and Refounders*, 128 sq.




*Сл. 9. Стеатитска икона са представом Богородице откривена током истраживања 1922.г. (фотодокументација Народног музеја у Београду)*
*Fig. 9. Steatite icon with a representation of the Virgin discovered in the course of exploration in 1922 (photo documentation of the National Museum in Belgrade)*

Разматрање последњих очуваних трагова Богородичине цркве подухват је који, после свих захвата на локалитету и уз највећу могућу опрезност, може да пружи само низ претпоставки, верујемо разложних, произашлих из упоредног сагледавања резултата археолошких истраживања, једног посебног покретног налаза, даљег текста којим Првовенчани описује околности њеног настанка и архитектонских облика здања. Прво што се мора нагласити јесте то да је, иако у основи тачан, закључак да је Немања заправо само обновио рановизантијско хришћанско светилиште одавно оптерећен јасном али никада исказаном чињеницом да управо тај стратум грађевине у највећој мери *није претрајао* до времена најранијих савремених помена цркве, који се појављују од краја XIX века.[50] Наиме, остаци тролучне олтарске преграде, фотографисани најпре 1922, а потом и 1934, показују да је до тада остао очуван само средишњи лук тривилона, који је стајао слободно у простору (сл. 6), без икакве градитељске везе са урушеним бочним зидовима; њихови су поједини делови, с друге стране, зидани на различите начине, што указује на могућа места поправки изведених у средњем веку (сл. 7). Драгутин Н. Анастасијевић прочитао је на веома оштећеном малтерном слоју лука неколико слова *старословенског* натписа, а *opus* којим је преграда била зидана уистину је одговарао ономе са западних кула Светог Николе.[51] Будући да је време њиховог настанка такође посредно одређено, једино што се са сигурношћу може рећи јесте то да су оне, *као и тривилон*, биле дозидане након подизања саме цркве, можда током треће деценије XIII столећа, али свакако не у Немањино доба.[52] Утемељена до дубине од свега двадесет центиметара, олтарска преграда Богородичине цркве обрушила се сама од себе септембра 1935.[53] и у том стању грађевина је дочекала прву послератну конзерваторску интервенцију, сасвим сумарно сагледиву на фотографији из 1948. године.[54] Нешто мање од четврт века касније истраживања су настављена потпуним откривањем објекта с јужне стране храма, додатно засутог земљом одлаганом приликом ранијих ископавања, као и остатака зида и куле југоисточно од цркве.[55] На основу претходне документације и података добијених у тим кампањама потпуно су обновљени тривилон и његов спој с бочним зидовима, а припрата је делимично обновљена према облику основе, датоване у XIV век (сл. 8).[56] Када се, међутим, изглед конзервираних остатака здања упореди са старим фотографијама, могуће је уочити бар три недовољно доследно или чак сасвим слободно спроведене интервенције: најниже зоне стубаца тривилона озидане су, за разлику од првобитних, готово искључиво у камену, о начину на који је преграда била повезана с бочним зидовима нису постојали никакви стварни показатељи, а потпуно испуњавање малтер-

[50] Године 1879. Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић пописују топличке старине, с тим што им није позната посвета здања чији остаци, према опису, извесно одговарају Светом Николи, док за „зидан иконостас од неке цркве, која је сва до земље порушена“ опрезно указују на могућност да је *то* „црква … Св. Николе“, cf. M. Валтровић, Д. Милутиновић, *Извештај уметничком одбору СУД*, Гласник СУД 48 (1880) 449–471 (= *Валтровић и Милутиновић. Документи II – теренска грађа 1872–1907*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2007, 37–55, цитат на стр. 46).

[51] Д. Н. Анастасијевић, *Откопавање Немањине св. Богородице код Куршумлије*, Старинар 1 (1923) 47–55.

[52] Cf. нап. бр. 16 supra.

[53] М. Станисављевић, *Остаци манастира Св. Богородице срушени јуче до темеља*, Политика, 6. септембар 1935.

[54] Вуловић, *Конзервација споменика културе*, 59, сл. 10; idem, *Конзервација Богородице Куршумлијске*, Саопштења 1 (1956) 67–69.

[55] M. Ljubinković, *Iskopavanja kompleksa Nemanjinih crkava – Svetog Nikole i Svete Bogorodice kod Kuršumlije u 1973. godini*, Arheološki pregled 15 (1973) 122; за ток тих истраживања и стање документације cf. Зечевић, *Накит*, 14–15.

[56] Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 42. Будући да је у различитим кампањама, почев од Анастасијевићеве, у припрати цркве постепено дошло до потпуног поремећаја археолошке стратиграфије, овом приликом нећемо се подробније бавити њеним првобитним облицима и накнадним средњовековним интервенцијама. Поједине и, чини се, важне напомене у вези с тим делом грађевине и њеног изгледом и функцијом у рановизантијском и каснијем раздобљу сасвим недавно предочио је N. Duval, *Le problème des chapiteaux de Kuršumlija*, in: *Caričin Grad III. L'Acropole et ses monuments*, 343–367, међу којима је, видећемо, за овај рад особито значајан закључак да су капители, данас базе стубова на улазу у цркву, потицали са епископске базилике из Царичиног града (стр. 347).

них спојница до равни опеке јесте учинило лица зидова „рановизантијским", али их је истовремено учинило и сасвим различитим од оних која су се, сразмерно солидно очувана, појавила после првих ископавања. На тај начин коначно је пропуштена прилика да се дође до подробнијих сазнања о средњовековним градитељским захватима на цркви – Немањиним и каснијим.[57]

Понешто ипак увек остане поштеђено ћуди историјског или историографског времена. Стеатитска иконица с фигуром Богородице пронађена у северној конхи (сл. 9) одавно је подробно проучена: на основу начина представљања установљено је да припада данас веома ретком типу Богородице Заступнице „Химеутис" (*Χυμευτής*).[58] Њен једини дословни ликовни пандан, с наведеним атрибутом, налази се међу пет приказа евокација Маријиних цариградских чудотворних икона који су насликани на Синају у XI–XII столећу према оригиналима чуваним у престоничком светилишту Богородице Халкопратијске (сл. 10).[59] Поводом Богородичиног атрибута на основу навода у изворима изнета је претпоставка да је у питању заправо био *terminus technicus*, односно да је он вероватно настао због посебно раскошно изведеног окова иконе тог „изразито молитвеног типа Богородице".[60] Међутим, иако је приказивањем у ставу с рукама склопљеним у молитвеном чину према руци Господњој представа на куршумлијској иконици иконографски заокружена и тиме семантички суптилно раздвојена од далеко чешћег типа Агиосоритисе, упркос размерама (7,8 × 3,6 cm), њен оквир и супедион, особени како за минијатурне тако и за монументалне примере, прецизно су изведени. Ако се узме у обзир својевремени закључак да је у малим форматима – на печатима, вотивним иконама или новцу – Богородица Заступница различитих типова, насупрот куршумлијској, поглавито била приказивана у допојасној форми, налаз из топличке цркве делује као умањена портативна реплика неког и физички већег предлошка.[61]

Тај закључак, опрезно али чини се с разлогом, наводи на поновно разматрање појединих градитељских особености цркве. Наиме, у тексту написаном после првих истраживања Д. Анастасијевић забележио је следеће: „... ивице зидова код северне и јужне апсиде, с унутрашње стране, ишле [су] ... навише као стубови од низа само по једне слободне опеке. Ту сад имамо празне призматичне просторе у зиду, а само при дну слободне опеке."[62] На приложеном плану у сва четири угла простора између бочних конхи уцртана су квадратна поља која би имала да одговарају базама поменутих „стубова", што је поновљено и на Вуловићевом цртежу основе, али без икаквог помињања њихових остатака у конзерваторском извештају.[63] Знатно касније на основу тих података, али без непосредног позивања на написе истраживача, закључено је следеће: „Средиште полупречника апсида избачено упоље ... а на њиховом почетку, са унутрашње стране, образована су степенаста проширења. У тим проширењима постоје извесни носачи који нису зидарски повезани са околним зидовима. Од њих су остали само темељи и, изнад плочника, неколико редова зиданих опеком, али само у источним угловима. У току откопавања 1922. године нађена су лежишта исте конструкције и на западној страни, а она су постојала још у време заштитних радова на цркви 1948. године. Темељи тих лежишта знатно су плићи од темеља обимних зидова, као и подножје олтарске преграде, због



*Сл. 10. Синај, манастир Св. Катарине, икона са представом Богородице «Химеутис», XII век, детаљ (према Mother of God, ed. M. Vassilaki)*
*Fig. 10. Sinai, monastery of St. Catherine, icon with representation of the Virgin «Chimeutis», twlefth century, detail (after Mother of God, ed. M. Vassilaki)*

чега се помишљало да она потичу из времена обнове и да су носила стубове, или ступце на којима су почивали попречни и подужни луци-носачи позније уграђене куполе ... или су ту стајали слободни стубови као у бочним конхама цркве манастира Ивирона на Светој Гори, а куполна конструкција је морала имати друге носаче."[64]

Суочавање с још једном археолошки нејасном ситуацијом вероватно је било разлог за то да западни пар „носача" ни на који начин не буде назначен приликом савремене обнове храма, једнако као и за резервисан став о њиховој функцији у образовању конструкције суперструктуре. Будући да је Анастасијевићева кампања била обележена значајним пропустима, на шта је указао Б. Вуловић,[65] није искључено да су се зидани додаци у западним угло-

57 М. Чанак-Медић и Ђ. Бошковић (*Архитектура Немањиног доба* I, 41) наводе да је Вуловић 1948. затекао „само доњи део зидова првобитне грађевине, али је Анастасијевић ... забележио да је она почев од око два метра навише грађена друкчије и да је ту, поред опека, коришћен и камен". Анастасијевић (*Откопавање*, 51) пише да су зидови цркве „подигнути на високим каменим темељима ... скроз и скроз од великих квадратастих црвених опека", а ни на једном месту не помиње више зоне, које тада и нису постојале, нити било какву употребу камена.

58 М. Татић-Ђурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, ЗЛУМС 2 (1966) 65–85 (= eadem, *Студије о Богородици*, Београд 2007, 9–25).

59 Eadem, *Студије о Богородици*, 17; cf. Ch. Baltoyanni, *The Mother of God in Portable Icons*, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milano 2000, 144–147 (без помињања ове Богородичине представе на синајској икони).

60 Татић-Ђурић, *Стеатитска иконица*, 17.

61 О представама Богородице у малим форматима cf. S. Der Nersessian, *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960) 69–86, посебно 78; B. Pitarakis, *Female piety in context: understanding developments in private devotional practices*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 153–166; о представама Богородице Агиосоритисе cf. I. M. Djordjević, M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the Naos of Lesnovo*, Зограф 28 (2000–2001) 13–48 (са старијом литературом).

62 Анастасијевић, *Откопавање*, 51.

63 Вуловић, *Конзервација споменика културе*, 58, сл. 8.

64 Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 41–42.

65 Вуловић, *Конзервација споменика културе*, 57–58.



*Сл. 11. Богородичина црква, призидана база носеће конструкције у североисточном углу наоса*
*Fig. 11. Church of the Virgin, added base of the supporting construction in the northeast corner of the naos*



*Сл. 12. Богородичина црква, претпостављени жљеб олтарске преграде из Немањиног времена, северна страна*
*Fig. 12. Church of the Virgin, assumed indentation of the altar screen from the time of Nemanja, north side*

вима на цртежу основе нашли по аналогији са онима на источној страни, који се уочавају на фотографији Ђурђа Бошковића.[66] Но, чак и уколико то није било тако, податак о знатно плићим темељима источног пара база (сл. 11) озбиљно доводи у питање њихову конструктивну намену у релацији са сводовима и куполом. Значајно реалнији разлог за њихово постојање непосредно крај олтарске апсиде могао би, непосредно или посредно, бити везан управо за стеатитску иконицу, односно посвету цркве: на тим местима, уз зидове дужине око 60 cm, они су вероватно представљали зидане суппедионе проскинитара или конструкција које су носиле сликане или камене иконе Богородице и Јована Крститеља, попут оне што се налази у колекцији *Dumbarton Oaks*, најпознатије и формално сасвим сличне куршумлијској.[67]

У тумачењу симболике куршумлијске иконице не могу се пренебрегнути ни посебна својства материјала од којег је она израђена, својства добро позната тадашњим ствараоцима. Зеленкасти пигмент стеатита, непровидан и без сјаја, представљао је идеалну „подлогу" управо представама Марије, носећи собом алузије на Богородицу као чудесно неоскрнављену жену и Христов, односно рајски врт, више пута забележене у византијској поезији. Чињеница да стеатит изложен пламену не гори побуђивала је и асоцијације на Неопалиму купину, исказане у стиховима Манојла Фила изричито посвећеним једном од сличних предмета.[68] Управо та старозаветна реторика одјекнула је и у спису Првовенчаног. Наиме, када је Немања манастир предао у старање Ани, „она слушаше са сваком послушношћу и добродушношћу, чувајући храм пресвете Богородице… Јер о овој рече мудри: 'Часна жена у дому мужа својега више вреди од бисера и драгог камења'. Земаљски мисле о бисеру и камењу. Трошни су камен и бисери, а пророк мисли на онога који је пун добрих дела, као бисера и драгог камења. На то се и она угледа, творећи угодна дела пред Господом у дому мужа својега."[69]

Иако би се наведени исказ могао тумачити као ауторов властити литерарни доживљај околности везаних за живот Богородичиног манастира, особито с обзиром на изречену претпоставку о томе да је до још једне обнове цркве, остварене подизањем монументалног тривилона упоредо са западним постројењем Светог Николе, дошло управо у време његове владавине, недвосмислено упућивање на неколико навода о женској врлини из Соломонових прича као да поседује амбивалентан смисао, колико религиозни толико можда и онај проистекао из стварних догађаја у Немањином животу.[70] У овом тренутку задржаћемо се на првом стратуму, свакако најважнијем за потребе житија. Наиме, као што је познато, симболичка повезаност Богородице са Соломоном идеја је која је била утемељена и разнолико разрађивана још од најранијег раздобља развитка

[66] Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, сл. 15.

[67] Nersessian, *Two Images*, fig. 6, димензије 104 × 60 cm.

[68] Cf. I. Kalavrezou, *The Mother of God in Steatite*, in: *Mother of God*, 189–190.

[69] Cf. n. 8 supra.

[70] У напомени уз текст *Житија светог Симеона* [Стефан Првовенчани, *Сабрани списи* (*Живот светог Симеона*)], приређивач на том месту препознаје само позивање на *Приче Соломонове* 31, 10 („Ко ће наћи врсну жену? јер вриједи више него бисер"). Исказ се, међутим, односи и на стихове 12, 4 („Вриједна је жена вијенац мужу својему; а која га срамоти, она му је као трулеж у костима") и 18, 22 („Ко је нашао жену, нашао је добро и добио љубав од Господа").

хришћанске егзегетске мисли. Марија је препознавана као *Sedes Solomonis*, престо Христа, који је као Нови Соломон сишао с небеса и нашао се у њеном крилу као на свом овоземаљском трону, због чега је Богородица, по речима светог Августина, била „Божији храм" или „живи трон који собом представља престо Бога", како је писао Јован Дамаскин.[71] Најнепосредније заснована на поистовећивању цркве са Соломоновим храмом, та идеја може се пратити још од *Друге књиге Мојсијеве* (25, 17–22), а у хришћанској епоси она је и „просторно" смештена у олтар, који прераста како у симбол Христове смрти и васкрсења тако и у материјализовану алузију на престо постављен изнад лука Светиње над светињама.[72] Одатле се још у Евсевијевом опису базилике у Тиру распоред унутар олтарског простора појављује као сублимирана асоцијација на древно јерусалимско светилиште, а посебна пажња посвећује се олтарској прегради као застору Шатора сведочанства.[73] Исто значење она је задржала и у потоњој византијској архитектури.[74] Стога је сасвим разумљиво то што су у последњим остацима две живописане фигуре на бочним странама средишњег отвора тривилона својевремено препознате представе Соломона и Давида;[75] непосредна ликовна аналогија на истом месту може се наћи у католикону Студенице,[76] а религиозно-идеолошка подлога у пару старозаветних царева као праслици богоизабране Немањине и Стефанове власти, односно као осовини идеје о њој.[77]

Подижући куле пред црквом Светог Николе и тривилон у манастиру најнепосредније повезаном с личношћу своје мајке, Првовенчани је свакако имао и права и разлоге да постане други ктитор топличких обитељи, по угледу на улогу коју је претходно имао у Хиландару.[78] Смисао наведене религиозно-идеолошке паралеле, међутим, коначно је заокружен тек након Немањине смрти, те је стога разложно вратити се у Богородичин храм за Немањиног живота, јер би се у њему могли налазити још неки трагови делатности потоњег оснивача династије, једнако повезани са идејом изложеном у одељку житија. Наиме, „у јужном и северном зиду, на почетку олтарског простора, постоје … уклесана усправна удубљења, у која је била ужлебљена дрвена конструкција иконостаса".[79] Висина тих жлебова са отворима за греду износи око 2,35 метра, а у литератури је изнето мишљење да је реч о накнадној интервенцији (сл. 12, 13).[80] Будући да се у манастиру уистину дуго живело, таква претпоставка теоријски би могла бити тачна, али се чини да положај тих зидних усека у односу на ступце тривилона указује на то да су они изведени још у средњем веку. С друге стране, са сигурношћу се може закључити да жлебови нису чинили део конструкције рановизантијске олтарске преграде: у цркви Е Царичиног града „олтарски простор био је са запада ограничен канцелом, од кога су очуване две камене квадратне базе уз спој бочних конхи и зидова наоса",[81] односно *исто оно* што је у Богородичиној цркви у Немањино време највероватније послужило за камене супедионе. Стога, будући да је у то доба олтарски део обухватао само апсиду, усеци у зиду могли би бити последњи траг позиције олтарске преграде изведене у оквиру Немањине обнове здања, по изгледу и месту на којем се налазила сасвим сличне оној што се и данас може видети у Светом Пантелејмону у Нерезима.[82] Осим могућих практичних повода, управо је прослављање Богородице, и то путем њених прворазредних цариградских ликовних знамења,



*Сл. 13. Богородичина црква, претпостављени жљеб олтарске преграде из Немањиног времена, јужна страна*
*Fig. 13. Church of the Virgin, assumed indentation of the altar screen from the time of Nemanja, south side*

могло представљати разлог за посебну пажњу посвећену олтарској прегради, што би значило да су одељак у тексту Првовенчаног и сликани програм тривилона заправо

[71] Cf. A. D. McKenzie, *The Virgin Mary as the Throne of Solomon in Medieval Art*, New York 1965 (непубликована докторска дисертација, New York University), 1–30 (за изворе и развој идеје); D. H. Weiss, *Architectural Symbolism and the Decoration of the Ste.-Chapelle*, Art Bulletin 77/2 (1995) 308–320; Ch. Hannick, *The Theotokos in Byzantine Himnography: typology and allegory*, in: *Images of the Mother of God*, 69–76.

[72] Cf. M. Barker, *The Great High Priest. The Temple Roots of Christian Liturgy*, London – New York 2003, 67 sq.

[73] J. R. Branham, *Sacred Space under Erasure in Ancient Synagogues and Early Churches*, Art Bulletin 74/3 (1992) 380 sq.

[74] Cf. R. Ousterhout, *New Temples and New Solomons. The Rhetoric in Byzantine Architecture*, in: *The Old Testament in Byzantium*, 223–253, 231 (са старијом литературом).

[75] Стричевић, *Средњевековна рестаурација*, 208.

[76] М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 138 (Б. Тодић).

[77] С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997, 197–207.

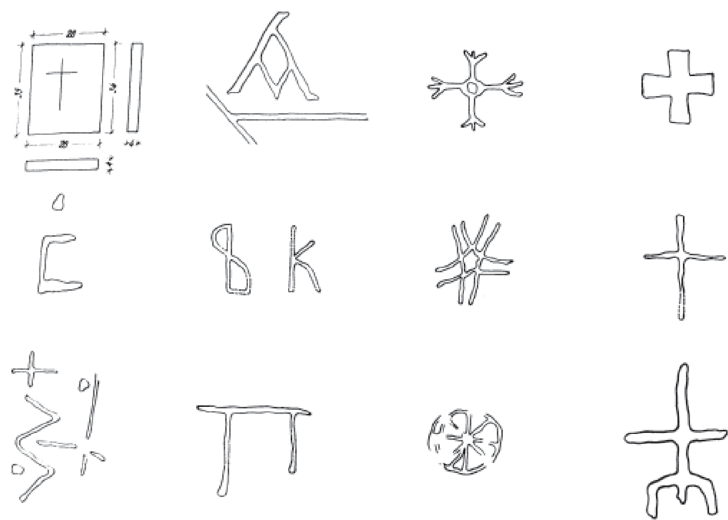
[78] *Ibid*., 206.

[79] Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 41.

[80] *Ibid*.

[81] Поповић, Кондић, *Царичин Град*, 135.

[82] Cf. I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000, 88 sq., figs. X–XII, Pl. 8.



*Сл. 14. Црква Св. Николе, печати на опекама (према Б. Вуловић, Crkva Svetog Nikole kod Kuršumlije)*
*Fig. 14. Church of St. Nicholas, stamps on bricks (after Б. Вуловић, Crkva Svetog Nikole kod Kuršumlije)*



*Сл. 15. Богородичина црква, печати на опекама (према М. Чанак-Медић, Ђ. Бошковић, Архитектура Немањиног доба I)*
*Fig. 15. Church of the Virgin, stamps on bricks (after M. Čanak-Medić, Dj. Bošković, Arhitektura Nemanjinog doba I)*

били порука о смислу тог дела грађевине преузета из старијег, Немањиног раздобља.

Коначну потврду таквом мишљењу посредно али недвосмислено пружа одговор на питање о томе зашто је, међу свим другим бројним рановизантијским храмовима у околини, управо тај био посебно важан, питање на које се и много раније могло одговорити, али које у историографији практично није ни постављано због колико прикривене толико и дубоке сенке „илузије довршеног тока“. Богородичина црква, наиме, као што је небројено пута речено, образована је по просторном концепту триконхоса. Таква њена основа нити је одражавала почетак и крај неког споредног тока у „рашкој архитектури“, нити је морала настати онда када је само формално сличан тип грађевине постао водећи у „моравској школи“. Можда већ у рановизантијско доба, а без сумње у епохи о којој је реч, Богородичина црква *у свом времену* представљала је дело подигнуто, односно обновљено по узору који је приспео из јасно дефинисаног програмског опредељења преношења сасвим одређене просторне схеме највећих престоничких средишта Богородичиног култа. Да ли је то путовање симболичке форме кроз време и простор ишло преко Свете горе и изградње католикона Велике лавре почетком друге половине X века, подухвата који је недавно у два маха критички размотрен, са закључком да не постоје никакви позитивни докази о томе да су бочне конхе главне манастирске цркве резултат накнадних интервенција,[83] или је топличка црква настала под непосредним утицајем вековне цариградске традиције коју је пренео учени архиепископ Јован – у овом тренутку готово да је недоумица од другоразредног значаја. Оно што је извесно јесте то да су Немањини духовни саветници, размишљајући на средњовековни начин, знали да се управо триконхосом у малим, за то време смисаоно ирелевантним размерама заправо обнављају просторна језгра Богородичине цркве у Влахернама и Богородице Халкопратијске: прва је, према изворима, бочне конхе добила у подухвату Јустина II, а друга преградњом у доба Василија I. Према тим узорима, по свој прилици, истоветне просторне јединице постале су саставни део како атоских тако и неких других великих византијских светилишта.[84] Не треба, међутим, занемарити ни могућност да је узор при интервенцијама на најзначајнијим цариградским Богородичиним храмовима могао потицати из Јустинијановог времена, односно да је то била његова црква Христовог Рођења у Витлејему – парадоксално али истинито, једина сачувана грађевина тог ранга, која је тада добила два велика бочна полукружна проширења уз олтарски простор, а која је, као што је познато, у Манојлово време и његовим средствима била делимично обновљена.[85] Једном речју, управо као што су сразмерно мале интервенције на најчувенијим делима византијске архитектуре знале да буду инспирација за настанак нових типова грађевина,[86] на исти је начин током времена традиција чинила да стара и можда напуштена светилишта оживе због подстицаја придошлих из наведених измена. Једино из тог методолошког угла Богородичина црква у Топлици може се посматрати у реалном историјско-сакралном контексту и самим тим са свим одговарајућим властитим значајем.

У проучавању првог Немањиног храма остала је, међутим, још једна загонетка, која – иако наизглед припада архитектури у ужем смислу речи – када се поново размотри, као да пружа и наговештаје о неким далеко важнијим процесима, практично кључним за српску средину у другој половини XII века, а који су одјекнули и у животном путу и успону на власт утемељивача династије. Наиме, мада је одавно познато да су на све три грађевине разматране у овом раду пронађене опеке

[83] Cf. Σ. Μαμαλούκος, *Το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου: Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001, 138–152; A. Tantsis, *The so-called "Athonite" type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople*, Зограф 34 (2010) 5–6.

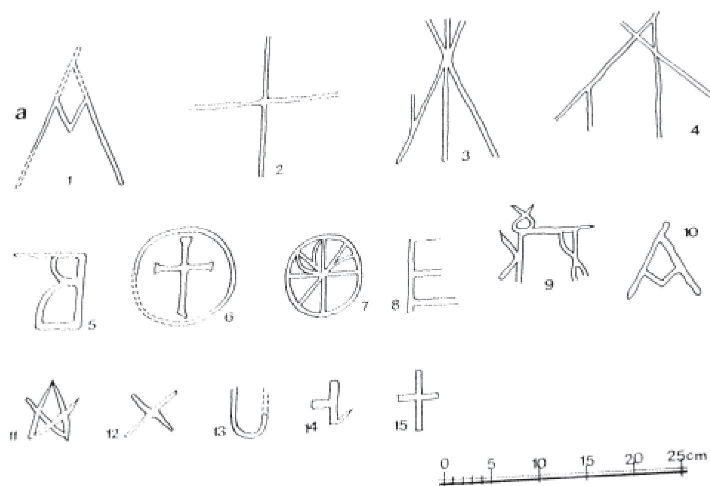
[84] *Ibid.*, 6–10. Историја и смисаони контекст тих и других Богородичиних храмова и знамења у Цариграду детаљно су анализирани и протумачени у докторској тези Ј. Б. Ердељан, *Идеја Јерусалима и градови-престонице држава православних Словена у позном средњем веку*, Београд 2008 (непубликована докторска дисертација, Универзитет у Београду), 75 et passim; о значају Богородичиног култа у каснијем раздобљу Немањиног живота и код његових наследника cf. eadem, *Studenica. A New Perspective?*, in: *Serbien und Byzanz Tagungsband* (акта научног симпозијума одржаног на Универзитету у Келну, децембра 2009, у штампи).

[85] За литературу о цркви Рођења Христовог у Витлејему cf. M. Марковић, *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009, 33–35, 210–220.

[86] Tantsis, *The so-called "Athonite" type of church*, 10.

с печатима, тој чињеници не само што није посвећена одговарајућа позорност већ су се у примарној литератури појавиле и крупне материјалне грешке, које су читав проблем учиниле још сложенијим. Подсетимо, Д. Анастасијевић је у извештају о првим ископавањима Богородичине цркве објавио фотографију знамените опеке с натписом MAVRIANVS,[87] Б. Вуловић је у шуту уз оближњу базилику наишао на „многобројне примерке византиске опеке, са разноврсним утиснутим знацима“,[88] а крајем педесетих година прошлог века исти истраживач презентовао је и цртеж ознака особених за истоветно градиво откривено током тадашњих радова на цркви Светог Николе (сл. 14).[89] Нећемо улазити у разлоге због којих је три деценије касније табла „штемплова“ с последње поменуте грађевине штампана у поглављу о Богородичиној цркви, док је опеци с наведеним натписом, такође уз погрешну илустрацију, неколико речи било посвећено у излагању о другом топличком храму (сл. 15).[90] Ипак, потоња истраживања ситуацију су учинила донекле јаснијом. Она су отворила могућност за претпоставке које воде у различитим правцима и које се, по свој прилици, дефинитивно преламају у сукобима после Немањиних ктиторских подухвата, описаним у даљем тексту Првовенчаног, или чине њихову позадину. Без обзира на то што је заувек изгубљена могућност добијања егзактних података о проценту у којем је то градиво, несумњиво рановизантијско, коришћено, данас се може установити да се димензије старије и млађе опеке на цркви Светог Николе готово уопште међусобно не разликују.[91] Тешкоћу у покушају кабинетског раздвајања градива по хронологији представља и чињеница да се током каснијих столећа средњег века ознаке на опекама појављују знатно ређе и с битно другачијим репертоаром мотива,[92] али је немогуће понешто не наслутити из следећих Вуловићевих речи о опекама откриваним пре конзервације Светог Николе: „… у већини случајева, на једној страни носе разноврсне ознаке отиснуте у калупима у којима су опремане. Заслужује пуно пажње сличност, готово идентичност са знацима на опекама пронађеним на куршумлијском триконхосу, као и на Богородичиној цркви у Студеници.“[93]

Колико год да је износила поменута „већина случајева“, Немањина грађевина која је, према дословно схваћеном тексту извора, изазвала коначан раздор међу браћом била је изграђена од рановизантијске опеке, а, судећи по табли што одговара Богородичином храму, исто је било и с њим, и то не само у рановизантијском слоју.[94] Поменути закључак углавном је наводио на помисао о кратком интервалу између подизања две цркве, што може али и не мора бити аргумент довољан за такву претпоставку.[95] Будући да се мотиви на опекама данас могу упоредити са систематизованом збирком отисака пронађених на здањима акропоља и околине Царичиног града, појединима је, хипотетично, могуће наслутити и порекло: примера ради, опеке с различитим варијантама слова „А“ нису откривене у Царичином граду, али јесу на локалитету Бреговинско кале, рановизантијском утврђеном насељу недалеко од Прокупља (сл. 16);[96] с друге стране, опеке са симболима точка са свим паоцима или слова „П“ са целом или скраћеном десном линијом биле су продукт радионица упослених за потребе изградње објеката у средишту Царичиног града. Најважнијим се, међутим, чини то што су опеке печатиране разноликим облицима крста, идентичним са онима са обе цркве, такође




*Сл. 16. Бреговина код Прокупља, печати на опекама рановизантијске цркве (према Caričin Grad III)*
*Fig. 16. Bregovina by Prokuplje, stamps on bricks of an Early Byzantine church (after Caričin Grad III)*

потицале само са епископске базилике или грађевина у њеној непосредној околини (сл. 17).[97]

Прва помисао која се јавља након разматрања наведених података водила би закључку да је употреба старијег градива на Немањиним црквама била резултат постојања великог броја рановизантијских локалитета у Топлици и околини, међу којима је најзначајнији извор готовог и добро очуваног материјала свакако био Царичин град. Из данашње визуре тај практични разлог могао би бити прихватљив, али само уколико би се занемариле чињенице реалног историјског времена или, у овом случају, засад невелики али веома симптоматичан збир појединости познатих из живота архиепископа Јована, кључне фигуре у Немањином приближавању

[87] Анастасијевић, *Откопавање*, 54, сл. 5; Стричевић, *Рановизантиска црква*, 190; Ђ. Бошковић, Б. Вуловић, *Царичин Град – Куршумлија – Студеница*, Старинар 7–8 (1956–1957) 173–179.

[88] Вуловић, *Конзервација споменика културе*, 61.

[89] Idem, *Crkva Svetog Nikole kod Kuršumlije*, Zbornik radova Arhitektonskog fakulteta u Beogradu III/7 (1956–1957) 15, sl. 17.

[90] Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 45, сл. 5; 23, сл. 5.

[91] Cf. М. М. Ристић, С. М. Ћирковић, В. Кораћ, *Опеке српских средњовековних манастира*, Београд 1989, 31–33; *Caričin Grad III. L'Acropole et ses monuments*, 80–81.

[92] Cf. Κ. Θεοχαρίδου, *Συμβολή στη μελέτη της παραγωγής οικοδομικών κεραμικών προϊόντων στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια*, Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985–1986) 97–112; Ousterhout, *Master Builders*, 128–132.

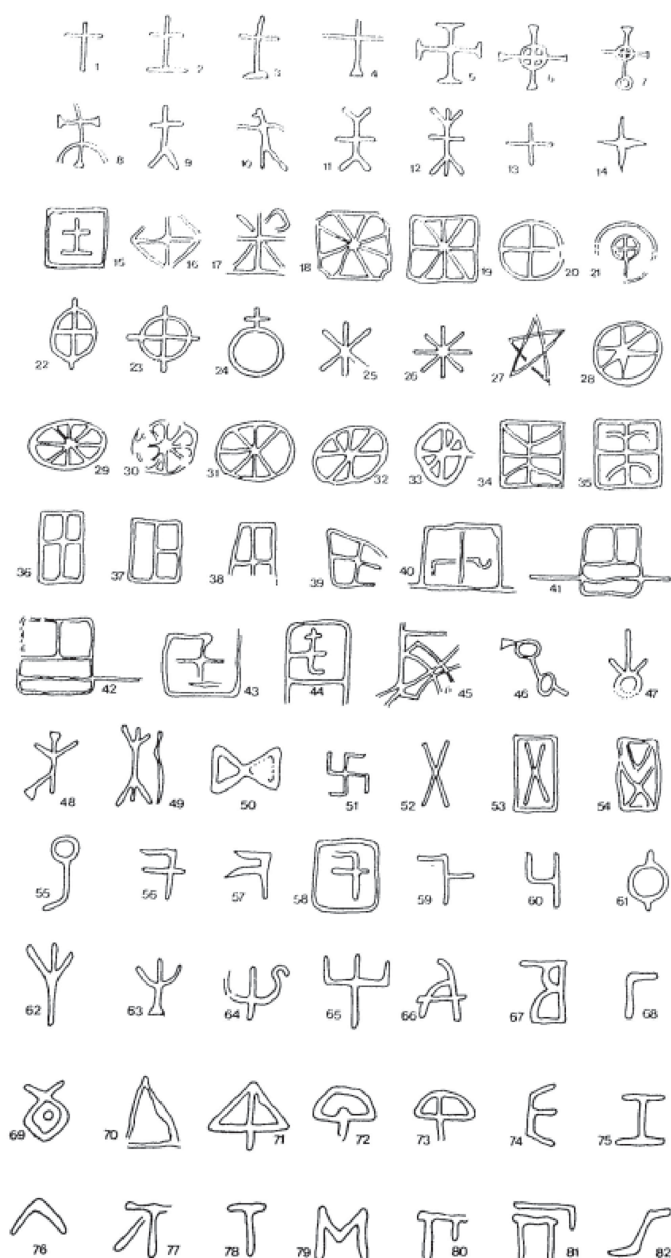
[93] Vulović, *Crkva Svetog Nikole*, 10.

[94] Чињеница да се на табли ознака на опекама Богородичине цркве (cf. Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 23) налази значајно већи број мотива него на Светом Николи могла би заправо да буде показатељ укупног репертоара симбола пронађених не само ту већ и „у шуту“ крај базилике, у непосредној близини храма.

[95] Текст извора у извесној мери упућује на такав след догађаја, али се због описаног карактера излагања у целини наводи Првовенчаног не могу узети као сигуран доказ о сукцесивној или чак истовременој градњи оба храма, што су претходни истраживачи безрезервно прихватали, cf. Чанак-Медић, Бошковић, *Архитектура Немањиног доба* I, 39. Разлози који би могли да говоре *против* такве релативне хронологије наведени су у даљем тексту овог рада.

[96] Cf. *Caričin Grad III. L'Acropole et ses monuments*, 96, fig. I, 46a; за базилику код Бреговине v. М. Јеремић, *Рановизантијска базилика на локалитету „Бреговинско кале“ код Прокупља*, in: *Прокупље у праисторији, антици и средњем веку*, ed. М. Васић, Д. Маринковић, Београд–Прокупље 1999, 119–160.

[97] *Caričin Grad III. L'Acropole et ses monuments*, 96, fig. I, 44; Vulović, *Crkva Svetog Nikole*, 15, sl. 17.



*Сл. 17. Царичин Град, печати на опекама епископске базилике и суседних грађевина (према Caričin Grad III)*
*Fig. 17. Caričin Grad, stamps on bricks of the episcopal basilica and surrounding buildings (after Caričin Grad III)*

византијском двору.[98] Под световним именом Адријан он се налазио у најужем кругу породичних сродника и сарадника цара Јована II; пратио га је у војним походима на источним границама, одакле је 1138. године отишао на ходочашће у Свету земљу. Примивши монашку схиму, недуго по повратку у престоницу 1139. почаствован је титулом архиепископа Бугарске (Охридске архиепископије) и тако је постао једини високи црквени достојанственик комнинског рода. На том месту не само што је дочекао смену на цариградском престолу већ је, као особа од изузетног поверења, године 1144. био један од двојице Манојлових заступника на суђењу монаху Нифону, оптуженом за пружање подршке извесним кападокијским епископима који су проповедали богумилску јерес. Коначно, по свој прилици одмах након тог догађаја, променио је своју титулу и почео да се назива архиепископом Јустинијане Приме и Бугарске.[99] Остављајући за другу прилику разматрање свих оних више него далекосежних последица његове црквене власти над српским земљама и, рекло би се, готово једнако присних односа с Манојлом и Немањом, закључујемо да из наведених података сама по себи произлази помисао о томе да је настанак првих Немањиних задужбина истовремено представљао *програмски* конотиран вид обнављања традиције некадашњег центра Јустинијановог царства на Балкану. У том смислу разложно је подсетити на то да је, начелно, чин *обнове* старијих светилишта, практично спровођен на сасвим разнолике начине, вековима у Византији носио религиозно-идеолошку тежину готово већу од оснивања нових цркава.[100] Током читаве комнинске епохе, а нарочито у Манојлово доба, како је више пута документовано и убедљиво показано, управо тај концепт ослањања на прошлост, који је у једном току досегао до дословног *imitatio Christi*, а у другом био испољаван темељитим интервенцијама на највећим хришћанским светилиштима, представљао је особинску идеолошку полугу и потпору власти династије и њене властите слике о самој себи.[101] Одатле је подухват архиепископа Јована – колико год из данашње перспективе можда изгледао скромно по познатом броју насталих цркава – био не само идејно потпуно у складу с Манојловим амбицијама већ је, у не мањој мери, био проузрокован сасвим одређеном Јовановом обавезом да се, као чувар праве вере, и на тај начин супротстави богумилској јереси, која је у његово време готово прерасла у паралелну „црквену" организацију, распростањену од малоазијских провинција до обала Атлантика, имајући управо на простору западних граница Охридске архиепископије једно од својих најјачих упоришта.[102] У том процесу српски жупан и тада и у потоњим деценијама свог живота показао се као повремено ћудљив али у основи идеалан савезник.

[98] Калић, *Српска држава и Охридска архиепископија*, 201 sq.

[99] Cf. M. Angold, *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081–1261*, Cambridge – New York 1995, 78, 173–174 (са изворима и старијом литературом); о похвалним словима насталим у Адријанову (Јовановом) част v. Станковић, *Комнини у Цариграду*, 173–175, 266–267; cf., такође, и кратак преглед историјата појаве ове титуле који даје Б. Тодић, *Фреске у Богородици Перивлепти и порекло Охридске архиепископије*, ЗРВИ 39 (2001–2002), 154 sq. (са старијом литературом), као и E. Naxidou, *An Aspect of the Medieval History of the Archbishopric of Ohrid. Its Connection with Justiniana Prima*, Byzantinoslavica 64-1 (2006), 153–168.

[100] За средњовековне примере, начелно, v. G. Bandmann, *Early Medieval Architecture as a Bearer of Meaning*, New York 2005, 119 sq.; за примере у Византији v. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, passim; за комнинско доба V. Dimitropoulou, *Imperial women founders and refounders in Komnenian Constantinople*, in: *Founders and Refounders*, 102; M. Mullett, *Refounding monasteries in Constantinople under the Komnenoi*, in: *Founders and Refounders*, 366–378.

[101] Познато је да су практично целокупан корпус комнинских грађевина у престоници чиниле различите обновљене цркве, затим оне подигнуте по угледу на старије храмове, док је у нове грађевине уношен древни камени мобилијар. Идеолошки аспект тог концепта анализирао је В. Станковић, *Комнини у Цариграду*, 270 sq. С друге стране, Манојло је активно учествовао и у обновама највећих хришћанских светилишта у Светој земљи, пре свега у обнови цркве Светог гроба [cf. R. Ousterhout, *Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, in: *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life*, ed. N. Necipoğlu, Leiden–Boston–Köln 2001, 133–150; idem, *Architecture as Relic and the Construction of Sanctity. The Stones of the Holy Sepulcre*, Journal of Society of Architectural Historians 62/1 (2003) 4–23], али и неких од најчувенијих ходочасничких центара у Малој Азији, попут храма Светог Николе у Мири [cf. N. Karakaya, *The Burial Chamber Wall Paintings of Saint Nicholas Church at Demre (Myra) Following Their Restoration*, Adalya 8 (2005) 287–310 (са старијом литературом)]. Сви наведени подухвати збивали су се док је Јован заузимао архиепископски трон у Охриду.

[102] Cf. Angold, *Church and Society*, 468 sq. (са старијом литературом).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Анастасијевић Д. Н, *Откопавање Немањине св. Богородице код Куршумлије*, Старинар 1 (1923), 47–55 [Anastasijević D. N, *Otkopavanje Nemanjine sv. Bogorodice kod Kuršumlije*, Starinar 1 (1923), 47–55].

Angold M., *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081–1261*, Cambridge 1995.

*Art and Text in Byzantine Culture*, ed. L. James, Cambridge – New York 2007.

Бабић Г., *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУМС 2 (1966) 9–31 [Babić G., *Hristološke raspre u XII veku i pojava novih scena u apsidalnom dekoru vizantijskih crkava*, ZLUMS 2 (1966) 9–31].

Bakalova E., *Messemvria's Churches in the Context of Late Byzantine Architecture. A Historiographical Survey*, in: *ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча*, ed. А. Л. Баталов et al., Москва 2006, 547–572 [Bakalova E., *Messemvria's Churches in the Context of Late Byzantine Architecture. A Historiographical Survey*, in: SOPhiA. Sbornik statei po iskusstvu Vizantii i Dreveni Rusi v chest' A. I. Komecha, ed. A. L. Batalov et al., Moskva 2006, 547–572].

Baltoyanni Ch., *The Mother of God in Portable Icons*, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milano 2000, 144–147.

Bandmann G., *Early Medieval Architecture as a Bearer of Meaning*, New York 2005.

Barber Ch., *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Leiden–Boston 2007.

Barker M., *The Great High Priest. The Temple Roots of Christian Liturgy*, London–New York 2003.

Bartusis M. C., *Charistikion*, in: *ODB*, I, ed. A. P. Kazhdan, Oxford 1991, 412–413.

Belting H., *The End of History of Art?*, Chicago 1987.

Bergman J. P., *Byzantine Influence and Private Patronage in a Newly Discovered Medieval Church in Amalfi: S. Michele Arcangelo in Pogerola*, Journal of the Society of Architectural Historians 50/4 (1991) 421–445.

Bjalostocki J., *Povjest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986.

Благојевић М., *Жупа Реке и «Дендра» (Δένδρα) Јована Кинама*, ЗРВИ 35 (1996) 197–212 [Blagojević M., *Župa Reke i «Dendra» (Δένδρα) Jovana Kinama*, ZRVI 35 (1996) 197–212].

Бошковић Ђ., Вуловић Б., *Царичин Град – Куршумлија – Студеница*, Старинар 7–8 (1956–1957) 173–179 [Bošković Đ., Vulović B., *Caričin Grad – Kuršumlija – Studenica*, Starinar 7–8 (1956–1957) 173–179].

Branham J. R., *Sacred Space under Erasure in Ancient Synagogues and Early Churches*, Art Bulletin 74/3 (1992) 380 sqq.

Capizzi C., *ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ. Saggio d'esegesi letterario-iconografica,* Roma 1964.

*Caričin Grad III. L'Acropole et ses monuments*, ed. N. Duval, V. Popović, Rome–Belgrade 2010.

Чанак-Медић М., *Нека питања хронологије рашких споменика*, Саопштења 17 (1985) 7–20 [Čanak-Medić M., *Neka pitanja hronologije raških spomenika*, Saopštenja 17 (1985) 7–20].

Чанак-Медић М.,Бошковић Ђ., *Архитектура Немањиног доба I*, Београд 1986 (Čanak-Medić M., Bošković Đ., *Arhitektura Nemanjinog doba I*, Beograd 1986).

Чанак-Медић М., *Двојне куле на прочељу цркава Немањиног доба*, in: *Стефан Немања–Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. J. Калић, Београд 2000, 181–197 (Čanak-Medić M., *Dvojne kule na pročelju crkava Nemanjinog doba*, in: *Stefan Nemanja–Sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 181–197).

Ћирковић С.М., *Преци Немањини и њихова постојбина*, in: *Стефан Немања–Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. J. Калић, Београд 2000, 21–29 (Ćirković S.M., *Preci Nemanjini i njihova postojbina*, in: *Stefan Nemanja–Sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 21–29).

Ćurčić S., *Middle Byzantine Architecture on Cyprus: Provincial or Regional?*, Nicosia 2000.

Ćurčić S., *Architecture in the Balkans from Diokletian to the Süleyman the Magnificent*, New Haven 2010.

Der Nersessian S., *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection*, DOP 14 (1960) 69–86.

Dimitropoulou V., *Imperial women founders and refounders in Komnenian Constantinople*, in: *Founders and Refounders of Byzantine Monasteries*, ed. M. Mullett, Belfast 2007, 102.

Đorđević I. M., Marković M., *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the Naos of Lesnovo*, Zograf 28 (2000–2001) 13–48.

Ђурић В. Ј., *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралелеле*, ЗРВИ 8/2 (1964) 69–90; 10 (1967) 121–148; 11 (1968) 99–127 [Djurić V. J., *Istorijske kompozicije u srpskom slikarstvu srednjega veka i njihove književne paralelele*, ZRVI 8/2 (1964) 69–90; 10 (1967) 121–148; 11 (1968) 99–127].

Ђурић В.Ј., *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, ЗЛУМС 4 (1968) 67–100 (Djurić V. J., *Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu*, ZLUMS 4 (1968) 67–100).

Ђурић В. Ј., *Српско сликарство XIII века*, Загреб 1969 (Đurić V. J., *Srpsko slikarstvo XIII veka*, Zagreb 1969).

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975 (Đurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1975).

Габелић С., *О иконографији Св. Прокопија*, ЗРВИ 43 (2006) 527–549 (Gabelić S., *O ikonografiji Sv. Prokopija*, ZRVI 43 (2006) 527–549).

Eastmond A., *An Intentional Error? Imperial Art and "Mis"-Interpretation under Andronkos I Komnenos*, Art bulletin 76/3 (1994) 502–510.

Eastmond A., *Local Saints, Art and Cultural Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade*, Speculum 78/3 (2003) 707–749.

Ердељан Ј. Б., *Идеја Јерусалима и градови-престонице држава православних Словена у позном средњем веку*, Београд 2008 (докторска дисертација, Универзитет у Београду) [Erdeljan J. B., *Ideja Jerusalima i gradovi-prestonice država pravoslavnih Slovena u poznom srednjem veku*, Beograd 2008 (doktorska disertacija, Univerzitet u Beogrady].

Erdeljan J. B., *Studenica. A New Perspective?* in: *Serbien und Byzanz Tagungsband* (akta simpozijuma održanog na Univerzitetu u Kelnu, decembra 2009, u štampi).

Filipović A., Ruggieri V., *Il Monastero nemaniade dedicato alla Madre di Dio a Toplica (Serbia) e la «Scuola di Raška»: una rilettura critica*, OCP 73 (2008) 321–345.

Guscin M., *The Image of Edessa*, Leiden–Boston 2009.

Hannick Ch., *The Theotokos in Byzantine Himnography: typology and allegory*, in: *Images of Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot–Burlington 2005, 69–76.

*Историја српског народа I,* Београд 1981, 197–211 (Ј. Калић) [*Istorija srpskog naroda I,* Beograd 1981, 197–211 (J. Kalić)].

James L., *Senses and Sensibility in Byzantium*, Art History 27/4 (2004) 522–537.

Jaus H.R., *Estetika recepcije*, Beograd 1984.

Јеремић М., *Рановизантијска базилика на локалитету "Бреговинско кале" код Прокупља*, in: *Прокупље у праисторији, антици и средњем веку*, ed. М. Васић, Д. Маринковић, Београд – Прокупље 1999, 119–160 (Jeremić M., *Ranovizantijska bazilika na lokalitetu "Bregovinsko kale" kod Prokuplja*, in: *Prokuplje u praistoriji, antici i srednjem veku*, ed. M. Vasić, D. Marinković, Beograd – Prokuplje 1999, 119–160).

Kalavrezou I., *The Mother of God in Steatite*, in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milano 2000, 189–190.

Калић Ј., *Црквене прилике у српским земљама до стварања Архиепископије 1219. године*, in: *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 33 (= eadem, *Европа и Срби. Средњи век*, Београд 2006) [Kalić J., *Crkvene prilike u srpskim zemljama do stvaranja Arhiepiskopije 1219. godine*, in: *Sava Nemanjić – Sveti Sava. Istorija i predanje*, Beograd 1979, 33 (= eadem, *Evropa i Srbi. Srednji vek* , Beograd 2006].

Калић Ј., *Стефан Немања у модерној историографији*, in: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 8–14 (Kalić J., *Stefan Nemanja u modernoj istoriografiji*, in: *Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 8–14).

Калић Ј., *Ниш у средњем веку*, in: eadem, *Европа и Срби. Средњи век*, Београд 2006, 386 (Kalić J., *Niš u srednjem veku*, in: eadem, *Evropa i Srbi. Srednji vek*, Beograd 2006, 386).

Калић Ј., *Српска држава и Охридска архиепископија у XII веку*, ЗРВИ 44-1 (2006) 197–208 (Kalić J., *Srpska država i Ohridska arhiepiskopija u XII veku*, ZRVI 44-1 (2006) 197–208).

Karakaya N., *The Burial Chamber Wall Paintings of Saint Nicholas Church at Demre (Myra) Following Their Restoration*, Adalya VIII (2005) 287–310.

Kazhdan A., Maguire H., *Byzantine Hagiographical Texts as Sources on Art*, DOP 45 (1991) 1–22.

Kazhdan A., Talbot A.-M., *Ephoros*, in: ODB I, 707–708.

Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1986, 138 (Kašanin M., Čanak-Medić M., Maksimović J., Todić B., Šakota M., *Manastir Studenica*, Beograd 1986, 138).

Krautheimer R., *Early Christian and Byzantine architecture*, Harmondsworth 1989.

Kun T., *Struktura naučnih revolucija*, Beograd 1974.

*Local Schools in the Middle and Late Byzantine Architecture* (Round Table L, moderator P. L. Vocotopoulos), in: *Byzantium – identity, image, influence: Major papers. XIX International Congress of Byzantine Studies, University of Copenhagen, 18–24 August, 1996*, ed. K. Fledelius, P. Schreiner, Copenhagen 1996, 500–505.

Ljubinković M., *Iskopavanja kompleksa Nemanjinih crkava – Svetog Nikole i Svete Bogorodice kod Kuršumlije u 1973. godini*, Arheološki pregled 15 (1973) 122.

Magdalino P., *Innovations in Government*, in: *Alexios I Komnenos. 1. Papers*, ed. M. Mullett, D. Smythe, Belfast 1996, 156.

Maguire H., *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Work of Art*, DOP 28 (1974) 111–140.

Максимовић Љ., *Србија и правци византијских похода у XII веку*, ЗРВИ 22 (1983) 7–19 [Maksimović Lj., *Srbija i pravci vizantijskih pohoda u XII veku*, ZRVI 22 (1983) 7–19].

Максимовић Љ., *Србија и методи управљања Царством у XII веку*, in: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 55–56 (Maksimović Lj., *Srbija i metodi upravljanja Carstvom u XII veku*, in: *Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 55–56).

Μαμαλούκος Σ., *Το καθολικό της Μονής Βατοπεδίου: Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001 (Mamaloukos S., *To katholiko tēs Monēs Vatopediou. Istoria kai architektonikē*, Athens 2001).

Mango C., *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, DOP 17 (1963) 53–75.

Mango C., *The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.

Mango C., *Byzantine Architecture*, London 1986.

Mango C., *Approaches to Byzantine Architecture*, Muqarnas 8 (1991) 41–44.

Maranci C., *Byzantium through Armenian Eyes. Cultural Appropriation and the Church of Zuart'noc'*, Gesta 40-2 (2001) 105–124.

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997 (Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjića. Diplomatička studija*, Beograd 1997).

Marjanović-Vujović G., Deljanin B., *Kuršumlija „Šanac"*, Arheološki pregled 18 (1976) 133–134

Марковић М., *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009 (Marković M., *Prvo putovanje Svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009).

McKenzie A.D., *The Virgin Mary as the Throne of Solomon in Medieval Art*, New York 1965 (непубликована докторска дисертација, New York University).

McVey K.E., *The Domed Church as Microcosm. Literary Roots of an Architectural Symbol*, DOP 37 (1983) 91–121.

Микулчиќ И., *Средновековни градови и тврдини во Македонија*, Скопје 1996 (Mikulčić I., *Srednovekovni gradovi i tvrdini vo Makedonija*, Skopje 1996).

Милинковић М., *Градина на Јелици: рановизантијски град и средњовековно насеље*, Београд 2010 (Milinković M., *Gradina na Jelici: ranovizantijski grad i srednjovekovno naselje*, Beograd 2010).

Милошевић Г., Ђурић С., *Црква Св. Прокопија у Прокупљу. Резултати истраживачких радова у 1987. години*, Старинар 38 (1987) 83–109 (Milošević G., Đurić S., *Crkva Sv. Prokopija u Prokuplju. Rezultati istraživačkih radova u 1987. godini*, Starinar 38 (1987) 83–109).

Moravcsik G., *The Role of the Byzantine Church in Medieval Hungary*, in: idem, *Studia Byzantina*, Budapest 1967, 337.

Morris R., *Monks and Laymen in Byzantium 843–1118*, Cambridge 1995.

Mullett M., *Refounding monasteries in Constantinople under the Komnenoi*, in: *Founders and Refounders of Byzantine Monasteries*, ed. M. Mullett, Belfast 2007, 366–378.

Naxidou E., *An Aspect of the Medieval History of the Archbishopric of Ohrid. Its Connection with Justiniana Prima*, Byzantinoslavica 64-1 (2006), 153–168

Нешковић Ј., *Ђурђеви Ступови у старом Расу*, Краљево 1984 (Nešković J., *Đurđevi Stupovi u starom Rasu*, Kraljevo 1984).

Новаковић С., *Охридска архиепископија у почетку XI века. Хрисовуље цара Василија II од 1019 и 1020 год*, Београд 1908 (Novaković S., *Ohridska arhiepiskopija u početku XI veka. Hrisovulje cara Vasilija II od 1019 i 1020 god*, Beograd 1908).

Ousterhout R., *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999.

Ousterhout R., *Architecture, Art and Komnenian Ideology at the Pantokrator Monastery*, in: *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life*, ed. N. Necipoğlu, Leiden–Boston–Kőln 2001, 133–150.

Ousterhout R., *Architecture as Relic and the Construction of Sanctity. The Stones of the Holy Sepulcre*, Journal of Society of Architectural Historians 62/1 (2003) 4–23.

Ousterhout R., *New Temples and New Solomons. The Rhetoric in Byzantine Architecture*, in: *The Old Testament in Byzantium*, ed. P. Magdalino, R. Nelson, Washington 2010, 223–253.

Пириватрић С., *Манојло I Комнин, "царски сан" и "самодршци области српског престола"*, ЗРВИ 48 (2011) 89–113 [Pirivatrić S., *Manojlo I Komnin, "carski san" i "samodršci oblasti srpskog prestola"*, ZRVI 48 (2011) 89–113].

Pitarakis B., *Female piety in context: understanding developments in private devotional practices*, in: *Images of Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot–Burlington 2005, 153–166.

Поповић В., Кондић В., *Царичин Град. Утврђено насеље у византијском Илирику*, Београд 1977. (Popović V., Kondić V., *Caričin Grad. Utvrđeno naselje u vizantijskom Iliriku*, Beograd 1977).

Prinzing G., *Die autokephale byzantinsche Kirchenprovinz Bulgarien/ Ohrid. Wie unabhängig waren ihre Erzbischöfe*, in: Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies, vol. I, Plenary Papers, Sofia 2011, 389–413.

Радојчић С., *Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, Хиландарски зборник 1 (1966) 41–50 (= idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 33–43) [Radojčić S., *Hilandarska povelja Stefana Prvovenčanog i motiv raja i srpskom minijaturnom slikarstvu*, Hilandarski zbornik 1 (1966) 41–50 (= idem, *Uzori i dela starih srpskih umetnika*, Beograd 1975, 33–43].

Ракоција М., *Цркве Св. Прокопије и Св. Пантелејмон у Нишу и Стефан Немања*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова IX*, ed. М. Ракоција, Ниш 2011, 283–296 [Rakocija M., *Crkve Sv. Prokopije i Sv. Pantelejmon u Nišu i Stefan Nemanja*, in: *Niš i Vizantija. Zbornik radova IX*, Niš 2011, 283–296].

Ристић М. М., Ћирковић С. М., Кораћ В., *Опеке српских средњовековних манастира*, Београд 1989 (Ristić M. M., Ćirković S. M., Korać V., *Opeke srpskih srednjovekovnih manastira*, Beograd 1989).

Rodley L., *The Art and Architecture of Alexios I Komnenos*, in: *Alexios I Komnenos. Papers*, ed. M. Mullett, D. Smythe, Belfast 1996, 339–358.

Savage M., *The Interrelationship of Text, Imagery and Architectural Space in Byzantium.The Example of the Entrance Vestibule of Žiča Monastery (Serbia)*, in: *Die Kulturhistorische Bedeutung Byzantinischer Epigramme*, ed. W. Hörandner, A. Rhoby, Wien 2008, 101–111.

Sinkević I., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000.

Smyrlis K., *Small family foundations in Byzantium from the eleventh to the fourteenth century*, in: *Founders and Refounders of Byzantine Monasteries*, ed. M. Mullett, Belfast 2007, 112.

*Списи Св. Саве*, ed. В. Ћоровић, Београд – Сремски Карловци 1928 (*Spisi Sv. Save*, ed. V. Ćorović, Beograd – Sremski Karlovci 1928).

*Списи Светога Саве и Стевана Првовенчанога*, ed. Л. Мирковић, Београд 1939 (*Spisi Svetoga Save i Stevana Prvovenčanoga*, ed. L. Mirković, Beograd 1939).

Станисављевић М., *Остаци манастира Св. Богородице срушени јуче до темеља*, Политика, 6. септембар 1935 (Stanisavljević M., *Ostaci manastira Sv. Bgorodice srušeni juče do temelja*, Politika, 6. septembar 1935).

Stanković V., *Comnenian Monastic Foundations in Constantinople: Questions of Method and Historical Context* (у штампи).

Станковић В., *Комнини у Цариграду (1057–1185). Еволуција једне владарске породице*, Београд 2006 (Stanković V., *Komnini u Carigradu (1057–1185). Evolucija jedne vladarske porodice*, Beograd 2006).

*Стефан Првовенчани. Сабрана дела*, ed. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић, Београд 1999 (*Stefan Prvovenčani. Sabrana dela*, ed. Lj. Juhas-Georgievska, T. Jovanović, Beograd 1999).

*Стефан Првовенчани. Сабрани списи*, ed. Љ. Јухас-Георгиевска, Београд 1988 (*Stefan Prvovenčani. Sabrani spisi*, ed. Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 1988).

Stephenson P., *Byzantium's Western Frontier. A Political Study of the Northern Balkans 900–1204*, Cambridge 2004.

Стевовић И., *Архитектура Моравске Србије: локална градитељска школа или епилог водећих токова позновизантијског градитељског стварања*, ЗРВИ 43 (2006) 231–253 [Stević I., *Arhitektura Moravske Srbije: lokalna graditeljska škola ili epilog vodećih tokova poznovizantijskog graditeljskog stvaranja*, ZRVI 43 (2006) 231–253].

Stolte B., *Law for Founders*, in: *Founders and Refounders of Byzantine Monasteries*, ed. M. Mullett, Belfast 2007, 128.

Стричевић Ђ., *Рановизантиска црква код Куршумлије*, ЗРВИ 2 (1953) 179–198 [Stričević Dj., *Ranovizantiska crkva kod Kuršumlije*, ZRVI 2 (1953) 179–198].

Стричевић Ђ, *Средњевековна рестаурација рановизантиске цркве код Куршумлије*, ЗРВИ 4 (1956) 199–211 [Stričević Dj, *Srednjevekovna restauracija ranovizantiske crkve kod Kuršumlije*, ZRVI 4 (1956) 199–211].

Talbot A.-M., *Founders' choices: monastery site selection in Byzantium*, in: *Founders and Refounders of Byzantine Monasteries*, ed. M. Mullett, Belfast 2007, 43–58.

Talbot A.-M., *Monastery, double*, in: ODB II, ed. A. P. Kazhdan, Oxford 1991, 1392.

Tantsis A., *The so-called «Athonite» type of church and two shrines of the Theotokos in Constantinople*, Зограф 34 (2010) 5–6.

Татић-Ђурић М., *Стеатитска иконица из Куршумлије*, ЗЛУМС 2 (1966) 65–85 (= eadem, *Студије о Богородици*, Београд 2007, 9–25) [Tatić-Đurić M., *Steatitska ikonica iz Kuršumlije*, ZLUMS 2 (1966) 65–85 (= eadem, *Studije o Bogorodici*, Beograd 2007, 9–25].

Θεοχαρίδου Κ., *Συμβολή στη μελέτη της παραγωγής οικοδομικών κεραμικών προϊόντων στα βυζαντινά και μεταβυζαντινά χρόνια*, Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985–1986) 97–112 [Theocharidou K., *Symbolē stē meletē tēs paragōgēs oikodomikōn keramikōn proiontōn sta byzantina kai metabyzantina chronia*, Deltion ChAE 13 (1985–1986) 97–112].

*The Old Testament in Byzantium*, ed. P. Magdalino, R. Nelson, Washington 2010.

Thomas J. Ph, *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire*, Washington 1987.

Валтровић М., Милутиновић Д., *Извештај уметничком одбору СУД*, Гласник СУД 48 (1880) 449–471 (= *Валтровић и Милутиновић. Документи II – теренска грађа 1872–1907*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2007, 37–55) [Valtrović M., Milutinović D., *Izveštaj umetničkom odboru SUD*, Glasnik SUD 48 (1880) 449–471 (= *Valtrović i Milutinović. Dokumenti II – terenska građa 1872–1907*, ed. T. Damljanović, Beograd 2007, 37–55]

Васић М.М., *Жича и Лазарица*, Београд 1928 (Vasić M. M., *Žiča i Lazarica*, Beograd 1928).

*Византијски извори за историју народа Југославије* IV, ed. Г. Острогорски, Ф. Баришић, Београд 1971 (*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije* IV, ed. G. Ostrogorski, F. Barišić, Beograd 1971).

Vulović B., *Crkva Svetog Nikole kod Kuršumlije*, Zbornik radova Arhitektonskog fakulteta u Beogradu III/7 (1956–1957).

Вуловић Б., *Конзервација Богородице Куршумлијске*, Саопштења 1 (1956) 67–69 [Vulović B., *Konzervacija Bogorodice Kuršumlijske*, Saopštenja 1 (1956) 67–69].

Вуловић Б., *Конзервација споменика културе у Топлици*, Зборник заштите споменика културе 3-1 (1953) 57–60 [Vulović B., *Konzervacija spomenika kulture u Toplici*, Zbornik zaštite spomenika kulture 3-1 (1953) 57–60].

Webb R., *The Aesthetic of Sacred Space. Narrative, Metaphor and Motion in «Ekphraseis» of Church Buildings*, DOP 53 (1999) 59–74.

Weiss D.H., *Architectural Symbolism and the Decoration of the Ste.-Chapelle*, Art Bulletin 77/2 (1995) 308–320.

Зечевић Е., *Накит из цркве Св. Богородице у Куршумлији*, Саопштења 42 (2010) 7–38 [Zečević E., *Nakit iz crkve Sv. Bogorodice u Kuršumliji*, Saopštenja 42 (2010) 7–38].

Живковић Т., *Синови Завидини*, Зборник Матице српске за историју 73 (2006) 7–25 [Živković T., *Sinovi Zavidini*, Zbornik Matice srpske za istoriju 73 (2006), 7–25].

*Житије Светог Симеона од Стефана Првовенчаног*, ed. В. Ћоровић, in: *Светосавски зборник 2*, Београд 1939, 19–21 (*Žitije Svetog Simeona od Stefana Prvovenčanog*, ed. V. Ćorović, in: *Svetosavski zbornik 2*, Beograd 1939, 19–21).

Шкриванић Г., *Путеви у средњовековној Србији*, Београд 1974 (Škrivanić G., *Putevi u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 1974).

Шпехар О., *Хришћанска сакрална архитектура касноантичке Ромулијане (IV–VII век)*, Зограф 35 (2011) 27–36 [Špehar O., *Hrišćanska sakralna arhitektura kasnoantičke Romulijane (IV–VII vek)*, Zograf 35 (2011) 27–36].

Шупут М., *Архитектура пећке припрате*, ЗЛУМС 13 (1977) 47–69 [Šuput M., *Arhitektura pećke priprate*, ZLUMS 13 (1977) 47–69].

# Written historical sources and art-historical interpretation: the case of the church of the Virgin at Toplica

Ivan Stevović

According to a passage of the text of the *Vita of St. Simeon Nemanja*, written by his son and successor to the throne Stefan the First-Crowned, Stefan Nemanja, the future founder of the Serbian royal Nemanjid dynasty, built two monasteries during in his younger years, one dedicated to Virgin and the other to St. Nicholas. This took place shortly after Nemanja's meeting with Byzantine emperor Manuel I Komnenos at a ceremony held at Niš. Since there is not a single mention of that event in Byzantine sources, nor any relevant chronological data, the entire episode long figured as a subject of interest solely in Serbian historiography related to Byzantine and art-historical studies. In general, those texts focused on the formal characteristics of architecture of the above mentioned monuments, without attempting to look into the reasons and the context surrounding the restoration of the first church, originally an early Byzantine triconch, and the erection the second, within the frame of historical reality of Byzantine-Serbian relations of the middle of the twelfth century. Recently, based on Russian sources which indirectly mention the presence of the Archbishop of Ohrid John (Adrian) Komnenos at the meeting in Niš, Jovanka Kalić (cf. our note 11) reasonably supposed that it was he who actually organized this imperial audience. In view of this fact, and following a new analysis of the relevant passage from Stefan's text of the *Vita*, it has become clear that his brief description of the conditions which ensued after the restoration of the church of the Virgin contains further important data regarding Ne-

manja's position not only in relation to the Byzantine state but the Byzantine church organization in the provinces in the Balkans, too. The future Serbian ruler could have received permission for this undertaking only from one of the high-ranking prelates of the Archbishopric of Ohrid, i.e. from the bishop of Niš or the archbishop of Ohrid himself, and it came in the form of a *charistikion*, an old and well-established way of economic restitution of ancient sacral places. Also, keeping in mind that the author of the *Vita* explicitly mentions the existence of monks and nuns in the Virgin's monastery, and the prominent role which Nemanja's wife, known only by her name, played as a sort of administrative head of the complex, it is possible to suppose that Nemanja actually reestablished a kind of "double monastery", female at the church of the Virgin and male in close proximity, on the site of archeologically completely uninvestigated traces of a church whose ruins lie about 100 m to the south. Should that have been the situation, Nemanja's wife must have had the position and title of *ephoros*, a fact which raises many questions regarding her origins and Serbian connections with Constantinople at the time.

The reasons for choosing this very sacral place among the many which existed in the wider area around Iustiniana Prima could be ascribed to its tradition. According to archeological findings, the second stratum of it goes back to the tenth century, even before the establishing of the Archbishopric of Ohrid. Furthermore, the ground plan of the Virgin's church was most probably dependant on the most famous Constantinopolitan shrines dedicated to the Mother of God, those at Blachernae and Chalkoprateia, both restored by adding lateral apses during the reign of Justin II and Basil I (cf. Tantsis, note 84), with Justinian's church of Nativity at Bethlehem as a possible first-class model. The special attitude to the veneration of Mary at the Church of the Virgin at Toplica can be further attested by a small portable steatite icon of the Virgin Hymeutēs (Χυμευτής), a rare example among the most renowned images of the Theotokos as protector of Constantinople, but mentioned by Constantine Porphyrogenitos in his *De cerimoniis aulae byzantinae*, and, in art, preserved only in the upper zone of the renowned twelfth-century hexaptych kept today at the Monastery of St. Catherine at Mt. Sinai. Most significant, however, is the fact that both churches, that of the Virgin and the other of St. Nicholas, were restored or newly built by using ancient material, i.e. bricks stamped with various types of signs, especially crosses, some taken from other ancient shrines but for the most part reused from the Episcopal basilica of the Acropolis of Iustiniana Prima. Today's, i.e. purely practical point of view could find explanation of this phenomenon as a consequence of existence of a plentitude of early Byzantine churches in and around the province of Toplica. Observed from the medieval point of view, on the other hand, and bearing in mind the fact that John (Adrian) Komnenos was the first among Ohrid's prelates who stated his title as "*archbishop of Iustiniana Prima and Bulgaria*", it appears self-evident that Nemanja's churches, being endowments of a loyal Byzantine vassal, actually were religious and architectural result of programmatic intentions related to the restoration of the Archbishopric of Ohrid as the heir and successor to Justinian's ancient and most prominent religious center in the Balkans. That also was the reason behind the contemporaneous rebellion of his brothers and the Serbian civil war of that day, the result of which was Nemanja's rising to throne, thanks to silent but helping hands of Manuel I Komnenos.

# Studenica. An identity in marble

Jelena Erdeljan*

University of Belgrade. Faculty of Philosophy, Department of Art History

UDC 726.5.033(497.11 Studenica)
72.01:72.04-032.553.548
DOI 10.2298/ZOG1135093E
Оригиналан научни рад

*This paper discusses the nature and inherent symbolics of the material of choice of which the body of the chuch of the Virgin Euergetis at Studenica was fashioned. In view of Byzantine theological concepts deeply ingrained in this material, concepts which were present and well understood also among the learned theologians of medieval Serbia, this paper presents the implied messages behind such a choice of material as well as the possible theological, ideological and political interpretations and applications of this medium at the time of Nemanja's founding of Studenica and raising of the church of the Virgin therein. It thus questions the theory of its marble facades as simply a case of a Byzantine structure clad in Romanesque garb.*

*Key words: Studenica, church of the Virgin, marble, iconic presence, Logos Incarnate, Epiphany, triumph of True Faith*

The church of the Virgin at Studenica functioned as a sign and a paradigm throughout the Serbian Middle Ages and beyond. Its specific visual identity, defined by its trade-mark glistening white marble facades, a novel and exceptional sight in the broader milieu of its creation, the Balkans under Komnenian rule around the year 1200, and unique in Serbian medieval art, was, naturally, instrumental in producing and conveying her particular statement, in making her happen. Present before any of the many subsequently and historically/ideologically determined meanings had been read into it, the marble nature of the church, or rather, the nature and inherent symbolics of the marble of which the church was fashioned, is ever enticing to questioning the reasons and implied messages behind such a choice of material as well as the historical interpretations and applications of this medium. Because representation and perception closely interact in any politics of images and both are charged with symbolical energy, which easily lends itself to political use,[1] it is this very issue that encourages us to ask how and why such an identity in marble was construed, what synergetically entwined political, theological and aesthetic principles and historical cirucmstances were active in shaping it and, ultimately, in preceiving it?

Observed in its theological/ideological/historical context, i.e. the context of Studenica as a New Euergetis, New Constantinople, New Jerusalem, reliquary of the True Cross, and, consequently, primary *locus sanctus* of the Nemanjid dynastic cult, final resting place of St. Simeon, the sprouting root of the holy Nemanjid family tree, the Tabernacle of the Serbian people,[2] the issue of her identity in marble assumes a purpose and a meaning which prompts us *per se* to reconsider the widely accepted and (curiously) never questioned theory of the church of the Virgin at Studenica as a Byzantine style structure clad in Romanesque garb. In fact, it appears to us that, in its existence and perception as a symbol, the visual identity of Studenica, and in particular its trade-mark marble body, was essential in constructing and conveying its singular identity and message so wholly steeped in deeply Byzantine theological and ideological concepts. In view of all of the above, we must say that it seems quite implausible and inadequately proportioned to the depth and impact of its role in the history of the Serbian church and state, at whose very source it stands, to assign the marble identity of the church of the Virgin at Studenica to the simple fact that its builders and master craftsmen may have originated from the Adriatic littoral. The marbe body of Studenica as an image and iconic presence thus calls for a much more complex approach than the anachronistic formal analysis and search for

* Jelena Erdeljan (jerdelja@f.bg.ac.rs)

[1] This approach to understanding images expounded in: H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, Critical Inquiry 31/2 (2005) 302–319.

[2] Recently discussed from a methodological approach novel in the study of this endowment of Stefan Nemanja and in the light of re-examining the sources and historical cirucumstances surrounding its founding by J. Erdeljan, *Studenica. A New Perspective?*, in: *Serbien und Byzanz Tagungsband*, Papers from the Symposium held at the University of Cologne in December 2009, forthcoming; eadem, *Studenica. All Things Constantinopolitan*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, Zbornik radova u čast 40 godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, ed. I. Stevović, Beograd 2011 (forthcoming). Seminal studies on the monastery of Studenica and its *katholikon*, as well as the on the burial and tomb of Simeon Nemanja therein: G. Babić, V. Korać, S. Ćirković, *Studenica,* Beograd 1986; M. Kašanin, M. Čanak-Medić, J. Maksimović, B. Todić, M. Šakota, *Manastir Studenica,* Beograd 1986; M. Čanak-Medić, Đ. Bošković, *Arhitektura Nemanjinog doba. I. Crkve u Toplici i dolinama Ibra i Morave*, Beograd 1986; *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, ed. V. Korać, Beograd 1988; *Osam vekova Studenice. Zbornik radova,* Beograd 1986; *Blago manastira Studenice*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1988; D. Popović, *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd 1992, 24–47; eadem, *Svetiteljsko proslavljanje Simeona Nemanje. Prilog proučavanju kulta moštiju kod Srba,* in: eadem, *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006, 27–40; eadem, *O nastanku kulta svetog Simeona*, in: *ibid.*, 41–73.



*Fig. 1. Studenica, church of the Virgin, view from the southeast*

similarities of its particular constituent parts within the pool of artistic creation of Byzantium and/or the West.

Observed from the methodological approach of the so-called anthropological turn and New Iconology,[3] and in the words of Hans Belting, the *what* of an image, the issue of what the image serves as an image or what it relates as an image, is steered by the *how* in which it transmits its message.[4] In fact, the *how* is often hard to distinguish from the *what*, as it is the very essence of an image. Because of the interchangeable relation between internal and external representations, endogene and exogene or mental and physical images, mediality is not replacable by the materiality of images – as has been the custom in the old distinction of form and matter. The interaction of mental images and physical images is a field still largely unexplored, one that concerns the politics of images no less than what the French call the *imaginaire* of a given society, as it is largely triggered or conducted through the medium (material, technique) of their production.[5]

Moreover, images do not exist by themselves. They are in need of an agent or a medium resembling a body. From early on, humans were tempted to communicate with images as with living bodies and also to accept them in the place of bodies, perceive them as bodies, as substitutes of bodies or body parts.[6] Through ritual enactment, primarily liturgical in the Middle Ages and driven by desire of achieving unity with God, their media is animated in order to experience images as alive, in order to create their iconic presence.[7] Images traditionally live from the body's absence, which is either temporary (that is, spatial) or, in the case of death, final. Images replace the body's absence with a different kind of presence. Iconic presence turns the body's absence into what must be called visible absence. Images live from the paradox that they perform the presence of an absence or vice versa. They are present in their media but they perform an absence, which they make visible. Animation, our desire for the image, our interaction often dictated by the politics of the image, means that we open the opacity of a medium for the transmission of images, the *how* to perceive the *what* .[8]

The iconic presence of any church, Studenica as any other, is a *typos* of the God-chosen designated (and designed) dwelling place or *chora* – the Tent of the Meeting and the Tabernacle, and ultimately, the Body of Christ as Logos Incarnate. Therefore, having in mind the *what* of the church as the *chora* of inscription (*emgraphe*) of the Logos, the *how* i.e. its material structure, the *corpus* of the church building proper, can hardly be regarded simply as a construction circumscribing (*perigraphe*) the (sacred) space designated for liturgy and devotion.[9] Consequently, its outer faces, or the facades, can hardly be regarded as simply the external material surfaces of walls made of different materials, whether stone, brick or combination of the two (randomly picked, or laid out according to some „fashion“ or „style“) and subject or, rather, subjected to so-called „decoration“ with a program of its own and only loosely, superficially, and not essentially – in *homoioseis* – related to the essence of the church as the *chora tou achoretou*. The *corpus* of the church, the building and the congregation within it, being indeed the body of Christ – as expounded in Pauline texts (I Cor. 12) – in unity of interior and exterior image, actually does not or, rather, *is not intended*, despite all its materiality, to veil (as appearance) but rather to reveal (as apparition), its stands as a portal between the terrestrial and celestial realm.[10] It does not need simply to represent but to *make present* the divine Word to the point of actualizing (*enargia*), of *taking place* of the miracle – of the constantly recurring Divine presence i.e. of the Incarnation of the Logos.[11]

Already the first (God designed) dwelling of the *shekinah*, the Tent of the Meeting and the Tabernacle within it, was, after instructions received by Moses from the Lord which were carried out by Bezalel, one „in the shadow of God“ filled with „wisdom and knowledge“ by which the Almighty had created the world, made of a specially designated number of veils or curtains. Although nominally veiling, their very presence (and visual qualities) actually reveals or demonstates, testifies of the in-dwelling presence of the Lord

[3] W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago–London 1986; I. Lavin, *Panofsky's History of Art*, in: *Meaning in the visual arts: Views from the outside. A centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, ed. I. Lavin, Princeton 1995, 6 sq; H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich 2001.

[4] Belting, *Image, Medium*, *Body*, 304.

[5] Belting, *op. cit.*, 304–305.

[6] *Ibid.*

[7] Belting, *op. cit.*, 307–308. On this phenomenon v. also C. Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford 1992; N. Isar, *The Vision and Its „Exceedingly Blessed Beholder“: Of Desire and Participation in the Icon*, Res: Anthropology and Aesthetics 38 (2000) 56–72; L. James, *Sense and Sensibility in Byzantium*, Art History 27/4 (2004) 522–537; B. Pentcheva, *The Performative Icon*, Art Bulletin 88/4 (2006) 631–656; eadem, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park 2010.

[8] Belting, *Image, Medium, Body*, 312–313. Cf. also H. Kessler, *Configuring the invisible by copying the Holy Face*, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. G. Wolf, H. Kessler, Bologna 1998, 129–151.

[9] On the *chora* i.e. the church as the space of inscription of the Logos cf. M. Tatić-Djurić, *Mistični Logos i njegova slika*, in: eadem, *Studije o Hristu*, Beograd 2011, 9–19. V. also Isar, *The Vision*, in particular *Chora space: inscription against circumscription*, 60–61; B. Pentcheva, *Visual Textuality: The „Logos“ as Pregnant Body and Building*, Res: Anthropology and Aesthetics 45 (2004) 225–238, in particular *The Logos as Building*, 235–236.

[10] On the principle of veiling-revealing v. *Weaving, Veiling, and Dressing: textiles and their metaphors in the Late Middle Ages*, ed. K. M. Rudy, B. Baert, Turnhout 2007. V. also G. Peers, *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, University Park 2004.

[11] On the principle of *enargia* cf. M. Carruthers, *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge 1998, 130–150; eadem, *Editor's introduction*, in: *Rhetoric beyond Words, Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, ed. M. Carruthers, Cambridge 2010, 1–13, in particular 4.

among his Chosen People. As revealed in Exodus 26, the *how* of the Tabernacle and Tent of the Covenant stands in direct relation to its *what* – for the choice of materials, colors, number and order of parts, indeed the material and visual features of all the elements of the *medium*, is dictated by the Lord. Whatsmore, the Cherubim, spirits who serve God, woven in gold on the parochet made of pure linen and blue, purple and scarlet yarn dividing the Holy Place from the *Kodesh Hakodashim* and hiding the presence of God from mortals, were, on the other hand, just as much there to demonstrate his almighty power and majesty.[12]

In Christian exegesis, in Pauline and patristic interpretation, as is well known, the *medium* of the Tabernacle veil or curtain, and in particular the parochet, has been interpreted as the Flesh of Christ. In general, the topos of weaving of textiles, curtains in particular, was, especially among the Alexandrian philosophers and holy fathers, employed in explaining the mystery of the incarnation of the Logos as well as the Eucharistic sacrifice.[13] As opposed to the Jewish tradition, however, in Christian thought the parochet unveils the Divine – as demonstrated at the moment the Temple curtain was torn in half at the moment of Christ's death on the Cross (Mat. 27,51; Mk. 15,38; Lk. 23,45). The topos of Christ-veil, *typos* of the parochet (Hebrews 10, 19–20), or ultimate iconic curtain which functioned as a powerful image paradigm in Judeo-Christian civilization, is visualized in the ninth century miniature in the Vatican *Christian Topography* of Kosmas Indikopleustes showing the Second coming structured by the Tabernacle as well as in the post iconoclastic marble incrustation *opus sectile* panel showing the *crux gemmata* in a domed edicule flanked by curtains on the western wall of the naos of Hagia Sophia in Constantinople, directly above the Royal Doors. Whatsmore, it lies at the core of the concept, function and visual qualities of the catapetasma of Hagia Sophia in Constantinople or the Eastern Christian antpendium and of old Russian icon curtains (*peleni*), as well as of the painted representations of textile hangings or veils in fresco decorations of altar and church spaces in general in the Byzantine world whose presence on the walls actually determines their true nature as screens (veils, curtains) at the point of touching and interaction of the sacred and the profain domain.[14]

Such an equaling of the parochet with the flesh of Christ is, although the ultimate, still only a segment of the general approach to the didactic, mimetic, apotropaic and dogmatic function of textiles in medieval Christian culture. This is particularly clearly discussed in the fourth century homily of bishop Asterius of Amaseia who spoke of textiles (with gospel scenes) „like painted walls" and their use not only in church interiors but as personal apparel and as a mode of being „one in Christ".[15] Wearing clothes with images from the Gospels may have been one way that certain early Christians believed they were mimetically and visually assimilating themselves to Christ's incarnation. The notion that Christians were called to assimilate themselves to Christ through robing had its roots in the first century writings of apostle Paul who often used the metaphor of dress to describe what this assimilation was supposed to look like. Identification with Christ, of which disrobing and re-robing were constituent gestures, is most apparent in the baptismal formula „As many of you as were baptised into Christ have clothed yourselves with Christ" (Gal. 3,27). Putting on the the Lord Jesus Christ (Rom. 13,14) is the path of salvation determing by the Saviour putting on a body in order that the body having been woven together with life (Athanasios of Alexandria, *On the Incarnation*, 44,6) should no longer remain in death.[16]

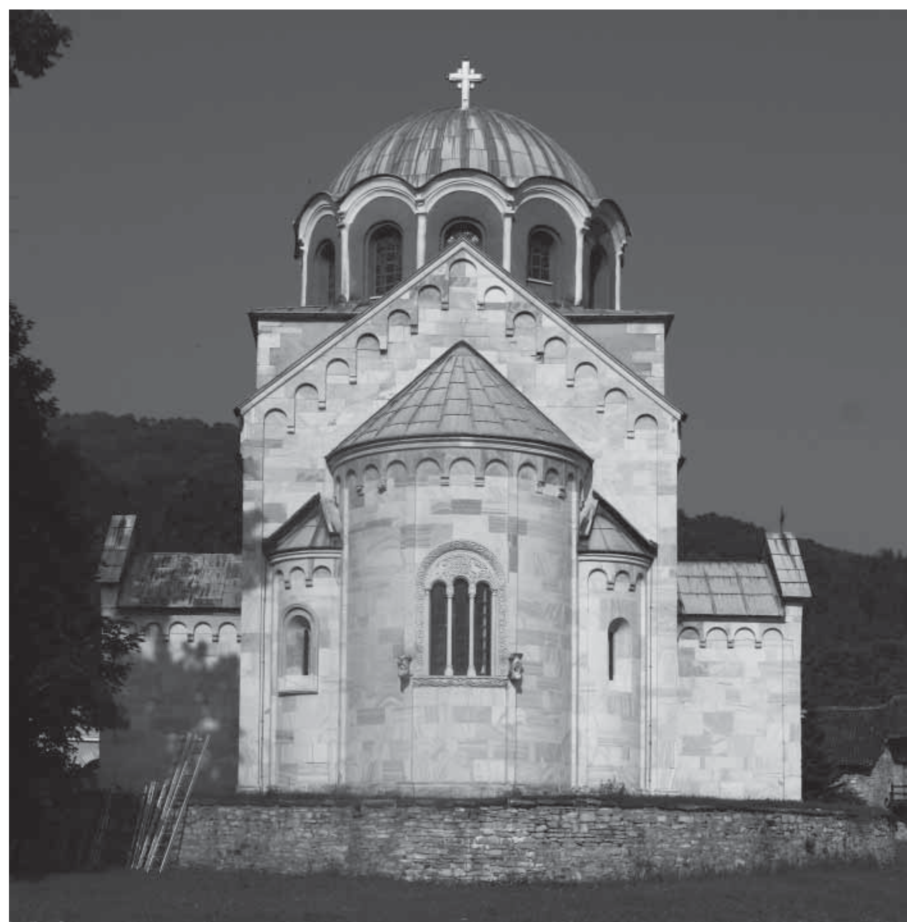


*Fig. 2. Studenica, church of the Virgin, view from the east*

The mystery if the incarnation of the Logos, or of putting on a body woven together with life, stands in *homoioseis* with the act of building and in the art of the Byzantine world the body of Christ is often actually realized and visualized as a building.[17] The material particularly well suited as a medium in this enterprise, one whose physical and visual qualities and symbolics, and thus openness to theological interpretation as well, match most deeply and accurately the rhetoric of the parochet screen, i.e. the *how* of the *what* of this building, is marble.

---

[12] For a comprehensive examination of all the features of the Tent of the Meeting and the Tabernacle v. M. M. Homan, *To Your Tents, O Israel! The Terminology, Function, Form, and Symbolism of Tents in the Hebrew Bible and the Ancient Near East*, Leiden 2002, in particular *The Tabernacle: Historicity, Form, Fate*, 129–185.

[13] A. Lidov, *«Obrazy-paradigmy» kak kategorii͡a vizual'noĭ kul'tury. Ierotopicheskiĭ podkhod k istorii iskusstva*, in: idem, *Ierotopii͡a. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiĭskoĭ kul'ture*, Moscow 2009, 293–305, in particular 296–298.

[14] Lidov, *op. cit.*, passim; idem, *Katapetasma Sofii Konstantinopol'skoĭ. Vizantiĭskie installi͡at͡sii i obraz-paradigma hramovoĭ Zavesy*, in: *Ierotopii͡a*, 211–225. On analogies between the weaving of the curtain and the flesh of Christ, as demonstrated by iconography of the twelfth century Byzantine icons of the Annunciation v. B. Pentcheva, *Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the «Usual Miracle» at the Blachernai*, Res: Anthropology and Aesthetics 38 (2000) 34–55, in particular *Carnal logos or the visible body of Christ*, 43–45.

[15] S. J. Davis, *Fashioning a Divine Body: Coptic Christology and Ritualized Dress*, The Harvard Theological Review 98/3 (2005) 335–362, in particular 354–355.

[16] Davis, *op. cit.*, 358.

[17] Pentcheva, *Visual Textuality*, 227, 235 sqq. V. also P. S. Minear, *Images of the Church in the New Testament*, Louisville 2004², 173–220 (*Church as the Body of Christ*).



*Fig. 3. The marble of Studenica, detail*

As attested by texts of numerous Byzantine *ekphrases*, marble as a material and its use in the sacred space of the church, whether as panelling, revetment or construction material, made a very deep impression on the beholders and generated a variety of readings. In the eyes of the authors of *ekphrasis* texts, as well as in those of the beholders yielding to the *perigesis* of their works, the texture, color and patterns of carefully cut marble slabs had vast evocoative power, a mystic meaning equal to *acheiropoitai* or images not made by human hand, i.e. to *ex-contactu* imprints of the presence of the Divine Creator of the World.[18] At times they were identified with and visually and verbally fomulated as glimpses of nature, landscapes of meadows and woods. In his description of the newly raised structure of Justinian's Hagia Sophia, Prokopios (*De Aedificiis*, I, 1, 59–60) speaks of the building as a vision of nature and relies on the *topos* of marble as a flowering meadow. In the ekphrasis composed on the occasion of the second consacration of Hagia Sophia following the first restoration of the dome on December 24th, 562, Paul Silentiarios also compares marble to elements of nature and sees the architectural and sculptural elements of the church interior as either a forest filled with flowers of various color (*verde antico* coloumns in the naos) or wax and ivory (the alabaster of the ambo) and roses, lilies and anemonae (Phrygian marble of the coloumns separating the naos from the aisles).[19] Moreover, according to the words of this *ekphrasis*, they produce in the beholder the impression of movement, growth, branching, almost as in a living organism. He relies on terms and tropes of animated matter filled with (Holy) spirit. Coloumns are said to dance, arches between the four central piers to „rise up little by little on well-curved airy paths", conchs to spring.[20]

Going a step further and giving even more theological depth to the *empsyche* topos, more precisely, relying on the *naos empsyche* topos, in his twelfth century *ekphrasis* Michael the Deacon speaks of the huge space of the church of Hagia Sophia in terms of pregnancy – thus underlining its theological parallel with the Virgin as the *chora tou achoretou* and the receptacle of boundless divinity.[21] Moreover, this is augmented and attested by the very nature of marble as the dominant material of which this space is fashioned. Speaking of the Proconnesian marble of the ambo of Hagia Sophia, Michael the Deacon points out that „one of these stones puts on the guise of living flesh, and, whitish in color, displays all over itself what looks like gaping veins of blood".[22] The *acheiropoietos* and anthropomorphic qualities of marble were perceived as an enactment, actualization of the miracle of Incarnation, of the Virgin pregnant with Logos, and the Body of Christ. As pointed out in recent studies by B. Pentcheva and G. Peers, visual evidence of such symbolic interpretation of marble as the medium of choice for actualizing the miracle of Incarnation, Virgin pregnant with Logos, and the Body of Christ, the heavenly i.e. earthy abode of *shekinah* is found in the, indicatively contemporary to Studenica, full page author's portrait in *Cod. sin. 339* Homilies of Gregory of Nazianzos.[23] Moreover, churches or sacred spaces fashioned of marble were not just a theological ideal in the Byzantine world of the Komnenian era, the time of construction of Studenica. The actual contemporaneous practice of raising churches in this material-medium is attested by the construction in 1146 of the Virgin Pantanassa on the island of Hagia Glykeria by the hegoumenos of the Pantokrator monastery, the actual ktetor of the mentioned manuscript of Gregory of Nazianzos.[24] Whatsmore, according to the account of a Latin pilgrim who visited the celebrated Constantinopolitan shrine of the Virgin Mary at the Blachernai in the second half of the eleventh century, both the basilica and rotunda renovated after the fire of 1069 were made of marble.[25]

Yet another highly significant symbolic quality of marble is related to its history as frozen waters of primeval creation, the Okeanos. In ancient times the marble that regularly impersonated water was Carystian from Euboea in Greece. Its marine veining „competed with the grey/green sea".[26] By the sixth century, however, it was Proconnesian marble that had largely supplanted Carystian in its power to epitomize the sea. One of the most striking examples is the sixth century floor of Hagia Sophia in Constantinople, a vast expanse of Proconnesian marble flagstones, traversed only by four green stripes, which conjured a number of marine images in the eyes of the visitors, recorded in their accounts or *ekphrases*.[27] In Komnenian times examples of Proconnesian "seafloors" were to be found in the abbey church of Montecassino (1066–1071) and, most impressive of all, in the floor of the basilica of San Marco in Venice (1110–1150) where the massive Proconnesian slabs under the crossing have been known as "il mare" since the seventeenth century,

---

[18] M. L. Fobelli, *The Imagery of the Heavenly City in Sixth Century Byzantium: Marbles and Images "Not Made by Human Hand"*, in: *Novye Ierusalimy. Perenesenie sakral'nykh prostranstv v khristianskoĭ kul'ture*, ed. A. M. Lidov, Moscow 2006, 48–53. On ekphrasis and the visual arts in Byzantium v. R. J. Macrides, P. Magdalino, *Architecture and Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia*, Byzantine and Modern Greek Studies 12 (1988) 47–82; L. James, R. Webb, *„To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places": Ekphrasis and Art in Byzantium*, Art History 14 (1991) 1–17; R. Webb, *The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in „Ekphraseis" of Church Buildings*, DOP 53 (1999) 59–74.

[19] M. L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Constantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005, passim; Fobelli, *The Imagery*, 49–50, with sources.

[20] Webb, *The Aesthetics of Sacred Space*, 68–69, with sources.

[21] Webb, *op. cit.*, 70. For the ekphrasis text v. C. Mango, J. Parker, *A twelfth-century description of Hagia Sophia*, DOP 14 (1960) 233–245.

[22] *Ibid.*, 239.

[23] Pentcheva, *Visual Textuality*, 229–230; Peers, *Sacred Shock*, in particular *Gregory of Nazianzus as Twelfth-Century Paradigm*, 59–76.

[24] Pentcheva, *Visual Textuality*, 225, 236.

[25] Eadem, *Rhetorical Images*, 47.

[26] In general, in antiquity and the Middle Ages rocks and gems were perceived as frozen liquids. For this quote of Ennius, and a detailed examination of the symbolics of marble floors in antiquity and the Middle Agess v. F. Barry, *Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages*, Art Bulletin 89/4 (2007) 627–656, in particular 632.

[27] *Ibid.*, 633.

quite possibly after a much older tradition.[28] This aquatic quality of marble, a more opaque cousin of crystal, granted also its reception as a form of ice – water frozen by primordial cold which, when polished, recovers its original light in a surface slick – suggesting that light, the active principle of the Logos, was frozen into its very fabric.[29] It could thus be directly identified with the Jordan and the Epiphany which had taken place in its midst.[30]

In view of all of the above, it appears that the *how* of Studenica was logically a perfect match for its *what*. Namely, at the time of its founding, the above mentioned *acheiropoitos* qualities and symbolic meaning of marble as the material of choice for the body of this specific structure, particularly in view of the physical similarities in color and texture between Proconnesian marble and stone from Radočelo quarries used to build Nemanja's church, white marked by grayish-blue veins, must have been highly communicative and efficient in conveying an iconic presence of the Logos Incarnate, of the Virgin pregnant with Logos, of the very mystery of the Incarnation. Considering the historical cirucumstances of the day, this must surely have been perceived as the ultimate sign of prevalence of True Faith against (Bogumil) heresy and therefore answered perfectly what appears to have been the primary purpose behind the raising the Virgin Euergetis church at Studenica, indeed of the founding of the monastery as a whole.

This act was in all probability deeply correlated to the mutually significant bond between Nemanja, from the very beginning of his rise to power, and institutions representing Byzantine power in the Balkans in the latter half of the twelfth century – first and foremost the Archbishopric of Ohrid. It is interesting to note that, chronologically, according to the sources, the Vita of St. Simeon by Stefan Prvovenčani, the founding and building of Studenica issued directly after the Council convened at Ras against Bogumil heretics, called by Nemanja and held in the presence of bishop Eustatije of Ras, whom the sources refer to as "his own archiereos".[31] It is highly significant to note that surpressing Bogumil heresy was among top priorities of the diocese of Ohrid already during the office of archbishop John Adrian Komnenos, close relative of emperor Manuel I.[32] By calling together this council and by the fierce slaying of the enemies of Orthodoxy and Byzantine *taxis* which ensued, Nemanja would, thus, be once again confirmed as a soldier of tue faith, a "holy warrior", a new St. George slaying the dragon of heresy – displaying the very virtues for which he was recommended by John Adrian Komnenos to the emperor Manuel I upon their meeting in Niš several decades earlier. Therefore, it appears that Studenica could indeed have been founded by Nemanja, in correlation with the interests of the bishops of Ras with whom he had noticeably good relations, as an axial point in establishing the triumph of Orthodoxy against the Manichean heresy of the Bogumils on the territory of the Bishopric of Ras.[33]

Whatsmore, the very toponym of Studenica is essentialy associated with the symbolic core identity of marble as the frozen, still waters of the primeval Okeanos of All Creation which, in turn, are associated with both the cult of the Virgin and the True Cross, both inextricably woven into the essence of Studenica. Whatsmore, its identity in marble could clearly visualize the effect of the Epiphany, or Christianization in general through Baptism, when, at the submersion of the Cross – in place of, originally, Christ himself in the waters of the Jordan – the waters stand still and demons of the deep are destroyed.[34] In the case of Studenica, those demons could well have been the "beasts" mentioned in the opening sentence of the Vita text of St. Simeon Nemanja written by his son, St. Sava.[35] Within the given set of historical conditions surrounding that particular act, they could be identified with the Bogumil heretics over whom Nemanja



*Fig. 4. The marble of Studenica, detail*



*Fig. 5. The marble of Studenica, detail*

[28] *Ibid.*, 630.

[29] *Ibid.*, 635.

[30] On the mystery of divine light filling the waters on Epiphany v. S. Cristoforetti, *Il fiume, la luce e l'albero della Croce*, in: *L' albero della Croce prima, dopo, nell'esilio e nell'Islam*, ed. R. Favaro, Roma 2003, 29–47.

[31] Stevan Prvovenčani, *Život i dela (podvizi) svetoga i blaženoga i prepodobnoga oca našega Simeona*, in: *Spisi svetoga Save i Stevana Prvovenčanog*, ed. L. Mirković, Beograd 1939, 169–222, on the founding of Studenica in particular 184–187.

[32] J. Kalić, *Srpska država i Ohridska arhiepiskopija u XII veku*, ZRVI 44/1 (2007) 197–208, in particular 206.

[33] The founding of Studenica in the light of historical events and political ties between Nemanja, the Komnenian administration and the emperor Manuel I himself, recently discussed in detail in: Erdeljan, *Studenica. A New Perspective?*, with sources and bibliography.

[34] Cristoforetti, *op. cit.*, 35. In apocrypha, both Jewish and Christian, and even in the folk legends of the late Middle Ages among the Slavs, Jordan is often identified as either a stream or the souce of Okeanos; B. Lomagistro, *Il simbolismo della croce nella tradizione slava medievale*, in: *L'albero della Croce*, 121–160.

[35] «Naš sveti manastir ovaj, kao što znate, bilo je ovo mesto kao pusto lovište zverova.»(«Our holy monastery, as you know, this place was like a derelict hunting ground of beasts.», translated from Serbian by J. E.); Sveti Sava, *Žitije Svetog Simeona Nemanje*, in: *Sveti Sava. Sabrana dela*, ed. Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 2005, 165.

celebrated victory immediately prior to the founding of Studenica, as *miles Dei* battling against the forces of the dark on behalf of the Bishopric of Ras and Archbishopric of Ohrid.

Such a contextualization of marble in the process of planning, constructing and perceiveing the visual identity of the Euergetis church at Studenica was possible because it was based on ancient and highly sophisticated readings of symbolic qualities of this material present in Byzantine mineralogy and employed in ekphrases of sacral buildings.[36] Highly significant in attempts to understand the true purpose and meaning of marble facading of Studenica are not only the general meanings assigned to this material but even more precisely the almost exact physical similarities in color and texture between stone from Radočelo quarries and Proconnesian marble – white marked by broad grayish-blue bands –of which, *nota bene*, the most prominent trade mark Constantinopolitan landmarks and sacred spaces were fashioned. In Studenica, as in Constantinople, the anthropomorphic allusion of this material, simulating human flesh and veins, as well as the effect of flashing of white marble, was used to visualize the ultimate truth as the reflection of the Light of God, light uncreated unto light uncreated, the Virgin through which shines the True Light of the World which, through the cross as its *signum*, is the *vexillum* of triumph over all evil and demons of the deep. The fusion of image (Crucifixion on the western wall, dominating the entire naos), relic (particle of the True Cross as part of Nemanja's pectoral kept at Studenica) and iconic presence of Logos Incarnate (marble body of the church) revealed the sense of proximity of Christ and the salvation Christ promised.[37]

Demonstrating the proximity of Logos Incarnate and of salvation through becoming one in Christ, through the holy sacrament of Baptism, i.e. the *what* communicated by the *how* of the church of the Virgin Euergetis, must have been a high priority in raising Studenica – not only from the point of view of general Christian eschatological thought but also as part of the strategy of declaring, theologically, the supremacy and eternal triumph of True Faith over heresy and ultimately, politically and ideologically, of the formal organization and structure of the Byzantine church, in the guise of the Archbishopric of Ohrid and the Bishopric of Ras, over the institutions of the Bogomils. As such, this purpose was part of the broader agenda and one of the high priorities of the Komnenian administration in the Balkans and throughout the Empire, from the times of Alexios I and his trial against their leader Basil, at the close of which, as recounted by Anna Komnene, the heretic was burned at the stake.[38] A crucial constituent element of this struggle against heresy, naturally, was the political use of images. In Byzantium, this goal, as well as the congruent goal of promoting the Komnenian dynasty as «guardians of Orthodoxy», was most efficiently achieved by the spread and political use of the iconographic schema of the Virigin orans with the hovering medallion of Christ Emmanuel on her chest, the type of Virgin Blachernitissa of the "usual miracle". This image type, which first appeared on coins and seals in the second half of the eleventh century, coinciding with the era of religious disputes, was promoted on a grand scale in monumental public art and placed in the apses and above the doors of the narthexes of a number of churches in the Byzantine world, thereby confronting the believers with the central issue of Orthodox dogma. By passing underneath its outstretched arms they would confirm, even literally, their embrace of the keystone of Orthodox dogma which it represented.[39] This precisely was the case in Studenica where the image of the Blachernitissa graces the lunette over the door separating the narthex from the naos of the church of the Virgin Euergetis.[40] Highly indicatively it was part of the program of decoration produced in 1208/1209 or, more precisely, together with the huge Crucifixion painted on the other side of the same wall, on the western wall of the naos, the key element of visual rhetoric which presented the theological premises and concepts of St. Sava ever focusing on constant sustenance of Orthodoxy which the emerging autocephalous Serbian Orthodox Church shared as agenda with the Byzantine church and, more specifically, with the Archbishopric of Ohrid from which it had, in a manner of speaking, inherited the task of guardian of True Faith on the territory of its formation.[41]

Thus, it appears that the identity in marble of the church of the Virgin Euergetis at Studenica may not have appeared because of the technical prowess of skilled stone masons and sculptors from the Adriatic littoral (although we do not and should not dispute and refute their participation in the actual process of creation of the building) but as an embodiment of Byzantine concepts deeply ingrained in this material and expounded and lauded in numerous ekphrases, concepts which were obviously present and well understood also among the learned theologians of medieval Serbia. Insight regarding the perception of marble in the Serbian milieu is gleaned from the works of Domentijan and Teodosije who speak of „marble more precious than gold" – whatsmore very indicatively when speaking of Nemanja's tomb at Studenica.[42]

---

[36] A. Mottana, *Storia della mineralogia antica. 1. La mineralogia a Bisanzio nel 11. secolo D.C.: i poteri insiti nelle pietre secondo Michele Psello*, Rendiconti Lincei. Scienze fisiche e naturali, 16/4 (Roma 2005) 227–295.

[37] On this principle, combining the effect of image, relic and iconic presence v. Peers, *op. cit.*, 21. On Nemanja's pectoral v. S. Marjanović-Dušanić, *Vladarski znaci Stefana Nemanje*, in: *Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić-Mijušković, Beograd 2000, 77–87, on the translation of the relic and the pectoral to Serbia p. 81 (with sources).

[38] *Christian dualist heresies in the Byzantine world, c. 650–c.1405. Selected sources*, ed. J. Hamilton, B. Hamilton, Manchester 1998, 175–179; J. Stojanov, *Skrivena tradicija u Evropi. Tajna istorija srednjovekovne hrišćanske jeresi*, Čačak–Beograd 2003, 146–150.

[39] On the political use of this image type in Komnenian times v. Pentcheva, *Rhetorical Images*, 50–51. It is highly significant to note that the famous and widely venerated icon of the «Usual Miracle», used and distributed by members the Komnenian dynasty for the purpose of promoting their status as «guardians of Orthodoxy» against the contemporaneous assaults of both Neoplatonic teachings, embodied in the activities of John Italos, and the Manichean heresy of the Bogomils who contested the dogma of the Incarnation, was housed in the marble building of the rotunda in the Blachernai complex; *Ibid.*, 47. On Komnenian rulers as «guardians of Orthodoxy» against any form of heresy P. Magdalino, *The Empire of Manuel Comnenos*, 1143–1180, Cambridge 1993, 316–412; V. Stanković, *Komnini u Carigradu (1057–1185). Evolucija jedne vladarske porodice*, Beograd 2006, 218–222.

[40] M. Tatić-Djurić, *Les icônes de la Vierge à Studenica*, in: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, Beograd 1988, 193–203, in particular 198.

[41] On two sermons of St. Sava given at Studenica and Žiča on True Faith v. A. Jevtić, *Bogoslovlje i duhovni život u Studenici*, in: *Osam vekova Studenice. Zbornik radova*, Beograd 1986, 103–105; idem, *Bogoslovlje Sv. Save – Žička beseda svetoga Save o pravoj veri*, in: *Sveti Sava–Sava Nemanjić. Spomenica povodom osamstogodišnjice rodjenja, 1175–1975*, Beograd 1977, 117–180.

[42] B. Miljković, *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 125, with sources.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica,* Beograd 1986.

Barry F., *Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages*, Art Bulletin 89/4 (2007) 627–656.

Bell C., *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford 1992.

Belting H., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich 2001.

Belting H., *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, Critical Inquiry 31/2 (2005) 302–319.

*Blago manastira Studenice*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1988.

Čanak-Medić M., Bošković Đ., *Arhitektura Nemanjinog doba. I. Crkve u Toplici i dolinama Ibra i Morave*, Beograd 1986.

Carruthers M., *Editor's Introduction*, in: *Rhetoric beyond Words, Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, ed. M. Carruthers, Cambridge 2010, 1–13.

Carruthers M., *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge 1998.

*Christian dualist heresies in the Byzantine world, c. 650–c.1405. Selected sources*, ed. J. Hamilton, B. Hamilton, Manchester 1998.

Cristoforetti S., *Il fiume, la luce e l'albero della Croce*, in: *L'albero della Croce prima, dopo, nell'esilio e nell'Islam*, ed. R. Favaro, Roma 2003, 29–47.

Davis S. J., *Fashioning a Divine Body: Coptic Christology and Ritualized Dress*, The Harvard Theological Review 98/3 (2005) 335–362.

Erdeljan J., *Studenica. A New Perspective?*, in: *Serbien und Byzanz Tagungsband*, Papers from the Symposium held at the University of Cologne in December 2009, forthcoming.

Erdeljan J., *Studenica. All Things Constantinopolitan*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, Zbornik radova u čast 40 godina Instituta za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, ed. I. Stević, Beograd 2011, forthcoming.

Fobelli M. L., *The Imagery of the Heavenly City in Sixth Century Byzantium: Marbles and Images "Not Made by Human Hand"*, in: *Novye Ierusalimy. Perenesenie sakral'nykh prostranstv v khristianskoĭ kul'ture*, ed. A. M. Lidov, Moscow 2006, 48–53.

Fobelli M. L., *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Constantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005.

Homan M. M., *To Your Tents, O Israel! The Terminology, Function, Form, and Symbolism of Tents in the Hebrew Bible and the Ancient Near East*, Leiden 2002.

Isar N., *The Vision and Its „Exceedingly Blessed Beholder": Of Desire and Participation in the Icon*, Res: Anthropology and Aesthetics 38 (2000) 56–72.

James L., *Sense and Sensibility in Byzantium*, Art History 27/4 (2004) 522–537.

James L., Webb R., *„To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places": Ekphrasis and Art in Byzantium*, Art History 14 (1991) 1–17.

Jevtić A., *Bogoslovlje i duhovni život u Studenici*, in: *Osam vekova Studenice. Zbornik radova*, Beograd 1986, 103–105.

Jevtić A., *Bogoslovlje Sv. Save – Žička beseda svetoga Save o pravoj veri*, in: *Sveti Sava–Sava Nemanjić. Spomenica povodom osamstogodišnjice rodjenja, 1175–1975*, Beograd 1977, 117–180.

Kalić J., *Srpska država i Ohridska arhiepiskopija u XII veku*, ZRVI 44/1 (2007) 197–208.

Kašanin M., Čanak-Medić M., Maksimović J., Todić B., Šakota M., *Manastir Studenica,* Beograd 1986.

Kessler H., *Configuring the invisible by copying the Holy Face*, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, ed. G. Wolf, H. Kessler, Bologna 1998, 129–151.

Lavin I., *Panofsky's History of Art*, in: *Meaning in the visual arts: Views from the outside. A centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, ed. I. Lavin, Princeton 1995, 6 sq.

Lidov A., *Katapetasma Sofii Konstantinopol'skoĭ. Vizantiĭskie installiatsii i obraz-paradigma khramovoĭ Zavesy*, in: idem, *Ierotopiia. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiĭskoĭ kul'ture*, Moscow 2009, 211–225.

Lidov A., *«Obrazy-paradigmy» kak kategoriia vizual'noĭ kul'tury. Ierotopicheskiĭ podkhod k istorii iskusstva*, in: idem, *Ierotopiia. Prostranstvennye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiĭskoĭ kul'ture*, Moscow 2009, 293–305.

Lomagistro B., *Il simbolismo della croce nella tradizione slava medievale*, in: *L'albero della Croce prima, dopo, nell'esilio e nell'Islam*, ed. R. Favaro, Roma 2003, 121–160.

Macrides R. J., Magdalino P., *Architecture and Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia*, Byzantine and Modern Greek Studies 12 (1988) 47–82.

Magdalino P., *The Empire of Manuel Comnenos*, 1143–1180, Cambridge 1993.

Mango C., Parker J., *A Twelfth-century Description of Hagia Sophia*, DOP 14 (1960) 233–245.

Marjanović-Dušanić S., *Vladarski znaci Stefana Nemanje*, in: *Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić-Mijušković, Beograd 2000, 77–87.

Miljković B., *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008.

Minear P. S., *Images of the Church in the New Testament*, Louisville 2004[2].

Mitchell W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago–London 1986.

Mottana A., *Storia della mineralogia antica. 1. La mineralogia a Bisanzio nel 11. secolo D.C.: i poteri insiti nelle pietre secondo Michele Psello*, Rendiconti Lincei. Scienze fisiche e naturali, 16/4 (Roma 2005) 227–295.

*Osam vekova Studenice. Zbornik radova,* Beograd 1986.

Peers G., *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, University Park 2004.

Pentcheva B., *Rhetorical Images of the Virgin: The Icon of the «Usual Miracle» at the Blachernai*, Res: Anthropology and Aesthetics 38 (2000) 34–55.

Pentcheva B., *The Performative Icon*, Art Bulletin 88/4 (2006) 631–656.

Pentcheva B., *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park 2010.

Pentcheva B., *Visual Textuality: The „Logos" as Pregnant Body and Building*, Res: Anthropology and Aesthetics 45 (2004) 225–238.

Popović D., *O nastanku kulta svetog Simeona*, in: eadem, *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006, 41–73.

Popović D., *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd 1992.

Popović D., *Svetiteljsko proslavljanje Simeona Nemanje. Prilog proučavanju kulta moštiju kod Srba,* in: eadem, *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006, 27–40.

Stanković V., *Komnini u Carigradu (1057–1185). Evolucija jedne vladarske porodice*, Beograd 2006.

Stevan Prvovenčani, *Život i dela (podvizi) svetoga i blaženoga i prepodobnoga oca našega Simeona*, in: *Spisi svetoga Save i Stevana Prvovenčanog*, ed. L. Mirković, Beograd 1939.

Stojanov J., *Skrivena tradicija u Evropi. Tajna istorija srednjovekovne hrišćanske jeresi*, Čačak–Beograd 2003.

*Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, ed. V. Korać, Beograd 1988.

Sveti Sava, *Žitije Svetog Simeona Nemanje*, in: *Sveti Sava. Sabrana dela*, ed. Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 2005.

Tatić-Djurić M., *Les icônes de la Vierge à Studenica*, in: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine*, Beograd 1988, 193–203.

Tatić-Djurić M., *Mistični Logos i njegova slika*, in: eadem, *Studije o Hristu*, Beograd 2011, 9–19.

*Weaving, Veiling, and Dressing: textiles and their metaphors in the Late Middle Ages*, ed. K. M. Rudy, B. Baert, Turnhout 2007.

Webb R., *The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in „Ekphraseis" of Church Buildings*, DOP 53 (1999) 59–74.

ЗОГРАФ 35 (2011) [93–100]

# Студеница. Идентитет у мермеру

Јелена Ердељан

У раду се разматрају природа и инхерентна симболика изабраног материјала од којег је саздано тело цркве Богородице Благодетељнице (Евергетиде) у Студеници. Имајући у виду византијске теолошке концепте који су били дубоко уткани у сврху његовог коришћења у сакралној уметности, као и на схватање тог материјала изражено у бројним екфрасисима и трактатима о минералогији – концепте које су прихватали и учени теолози у српској средини у средњем веку – у раду се указује на могуће поруке исказане таквим избором материјала, као и на теолошка, идеолошка и политичка тумачења његове примене у време кад је Стефан Немања основао манастир Студеницу и у њему подигао цркву посвећену Богородици. Мермерни идентитет Студенице сагледан је са становишта њеног значаја и значења као симбола тријумфа истините вере над јереси, иконичног присуства оваплоћеног Логоса и божанске епифаније, у контексту опште платформе и циљева деловања комнинске администрације на Балкану – посебно Охридске архиепископије и Рашке епископије – у чијем је остваривању ктитор Студенице Стефан Немања био дубоко ангажован. Стога се у раду поставља питање о одрживости до сада прихваћеног становишта о Студеници као византијској структури једноставно заоденутој у романичко рухо.

# In the heavenly horizons

## Three Christian temples in the region of Matka near Skopje

Elizabeta Dimitrova*

University "Ss. Kiril and Metodij" Skopje, Faculty of Philosophy

UDC 726.5.033(497.7 Skopje)
DOI 10.2298/ZOG1135101D
Оригиналан научни рад

*The article deals with the problem of chronological determination of three sacral edifices located in the middle, as well as in the highest cultural horizon of the region of Matka near Skopje. Due to the lack of historical sources, as well as preserved portions of the original fresco ensembles, the buildings are dated on the ground of their architectural features and according to the archeological finds discovered in their vicinity. In that regard, the church of St. Kyriake on the highest mountain post of Matka is dated in the first half of the fourteenth century, the temple of St. Archangel Michael at the site of Peter's Rock in the late twelfth, while the church dedicated to St. Saviour, as a restoration of the later, was repeatedly built in the period between the late thirteenth and the second half of the twentieth century.*

*Key words: Matka, church architecture, building opus, building technique*

The fascinating and ultra-picturesque eco structure of the canyon Matka, grandiose by its colossal dimensions and unique by the spectacular vista of dizzy vertical lines and tamed horizontal layers, is one of the most beautiful natural ambients in the territory of Macedonia and in the wider Balkan region. Configured of hallucinating heights of the fierce rocky structures, as well as of deep blue spheres of the vast water horizon, this windy and moist gorge of the Treska River is enumerated among the most luxurious sights in the natural heritage of the country. The cultural horizon of the sacral edifices created in the territory of Matka, on the other hand, represents a rich panorama of artistic monuments, marked by diverse architectural features and remarkable painterly attainments. Erected with the passionate skill of the anonymous builders, decorated with impressive fresco ensembles and carefully nurtured during times of wars and military invasions, they represent the most persuasive and most vivid witnesses to the historic and cultural past documented on the territory of Matka in the course of the last millennium. Among the dozen monuments created in the medieval and late medieval period, we will pinpoint some interesting remarks about three of them, situated in the middle, as well as in the highest geographic horizon of the region.

The first church that deserves our attention is the one dedicated to ***St. Archangel Michael*** at the site of Peter's Rock, located some 2 km south of the village of Gorna Matka. Lying amidst the terrain abundant in archaeological remnants and surrounded by building structures from different historic periods, this temple is preserved in its original architectural form, manifesting remarkable spatial dimensions of what is considered to be the oldest Christian monument from the medieval era in this region.[1] According to its architectural conception, the church of Saint Archangel Michael is a basilica with quite remarkable dimensions, out of which the walls up to 1 m in height are preserved (fig. 1). It is erected in the middle portion of the flatten plateau at the site of "Peter's rock"[2] as a central sacral building in the Middle Byzantine epoch, while today is surrounded by additionally configured architectural elements originating from the later medieval period. According to its dimensions, this building can be enumerated among the basilicas with medium size, while according to its spatial organization it belongs to the elaborated ground plans of this architectural type from the last period of its public promotion.[3] The orientation of the edifice is almost regular (east – west), with deviation of 10 degrees in direction towards north. The length of the basilica's ground plan is 17,35 m, whereat the longitudinal span from the apse to the western wall of the naos is 10,75 m, while the western part of the building is 6.60 m long. The width of the church is 4.90 m, while the thickness of the walls measures 0.80 m.

The church of Saint Archangel Michael as a longitudinal edifice spatially manifested along the axis east-west and functionally divided into two structural parts – naos and narthex. The naos measures 9.40 x 4.90 m, at the eastern part of which an apse has been formulated with a radius of 1.35 m. The narthex measures 6,60 x 4,90 m and is designed with two separate structures, which, within the functional organization of the architectural ground plan, received the roles of narthex and exonarthex. This tripartite division of the basilical plan points to a sacral edifice with a regular liturgical service and testifies to the efforts for a serious protocol in the

* Elizabeta Dimitrova (pizo@unet.com.mk)

[1] V. Lilčić, *Matka niz vekovite*, Skopje 1995, 68.

[2] E. Dimitrova, V. Lilčić, K. Antevska, A. Vasilevski, *Matka – kulturno nasledstvo*, Skopje 2011, 161.

[3] Dj. Stričević, *La renovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centraux des Balkans au IXe – XIe siècles*, Actes du XIIe Congres International d'Etudes Byzantines I, Beograd 1963, 165–211; V. Korać, *Sur les basiliques médiévales de Macédoine et le Serbie*, Actes du XIIe Congres International d'Etudes Byzantines III, Beograd 1964, 173–185.



*Fig. 1. The church of St. Archangel Michael, an overall view of the structure*

structure, as well as in the performance of the church ritual.[4] On the other hand, the existence of a single apse on the eastern side of the building, being a reference of the single-apse concept in the design of the sanctuary, can point to a basilical ground plan of a compact type, appropriate to the conditions of its spatial location and/or the needs of the church function. The discovery of a massive tombstone with an epitaph written in Old Slavonic language in the central part of the naos doubtlessly refers to the existence of a medieval necropolis in the surrounding of the church walls.[5] All of this speaks of the possibility that the church dedicated to Saint Archangel Michael, the protector of the righteous souls and the caring physicopompus, erected in a compact basilical arrangement and accompanied by a medieval graveyard, had a funereal function and was designated for funerary ceremonies.

The temple dedicated to Saint Archangel Michael is built out of broken, partly hacked stones, arranged in horizontal rows and alternated with ceramic material, placed in irregularly designed opus. The stone peaces and the bricks were joined with a bit of mortar, applied in thin layers. The building components are placed carefully, but the building technique displays a number of inconsistencies in regard to the coherence of the execution. Due to the lack of appropriate material, the mixed building opus of the church was supplemented by older elements, originating from the architectural corpus of an Early Christian basilica.[6] Among them, one can notice imposts, bases of stone columns and cancel fragments. The resourcefulness of the masters builders in solving of the problem with the scarcely available material can be seen in the usage of stone spolia from an ancient pagan temple, built into the lateral walls of the edifice.[7] Contrary to the slackly work with the building materials, the edifice was covered with neatly molded and skillfully modeled bricks of a "Komnenian" type.[8] The church mobiliar has not been preserved. The fresco painting has, also, been demolished.

Although the lack of historical sources and written texts is obstructing the precise dating of the church, the architectural features of its composition point to a certain chronology, which can be confirmed only by extensive archaeological excavation at the site. In that context, one should mention the compact architectural ground plan in the design of the basilica, the monolite spatial arrangement of the altar part and the semicircular shape of the apsidal exterior, all pointing to the late twelfth century, as the most appropriate chronological horizon in the execution of the building corpus of the temple.[9] A testimony to the same dating is also the rustic building technique, as well as the used bricks, the chronology of which belongs to the second half of the twelfth century.[10] The last argument that speaks in favor of the mentioned chronology is the finding of Byzantine coins belonging to the period at the turn of the thirteenth century.[11] In that sense, we can assume that the church of Saint Archangel Michael (today dedicated to the Holy Trinity) is a monument created in the era of the Comnenoi that reflects the characteristic architectural traditions from the last decades of the twelfth century and bears the features of the last phase of the Middle Byzantine creative production. Erected in the sundown of a wealthy and productive period from the history of Byzantine architecture on the Balkan's territory, the temple dedicated to Saint Archangel Michael at the site of Peter's Rock is representative of the last creative moments prior to the collapse of the Empire in 1204 and of the final cultural and artistic performances of the Middle Byzantine epoch.

Fifty meters north from the temple dedicated to Saint Archangel Michael, the church of ***Saint Savior*** is located, which, according to its present architectural configuration, belongs to the second half of the twentieth century and on the ground of the disposable data written on the commissioners' board located above the entrance, was erected in 1968.[12] The church is of a small size and robustly built with inserted spolia from older edifices, while in its surroundings, a number of elements of building material from the medieval and post-medieval period has been discovered (fig. 2).[13] All these references point to the conclusion that the existing church is a contemporary renewal of an older edifice, for the precise dating of which no available data can be found. Written sources that could help in the disclosure of the oldest history of the original church at this location are missing. Archeological material that would point to a certain cultural horizon, i. e. to a certain chronological determination, has not been found yet.

The contemporary church is erected with a single-naved ground plan, with a tri-sided apse on the eastern side. The length of the edifice is 7.50 m., while the width is 4,10 m. It is built out of pieces of roughly chopped stone that are marked by highly unproportional dimensions and reduced usage of mortar. The stones are mostly laid in horizontal rows, but due to their irregular shape, the rhythm of their arrangement is quite disturbed. Among the stones which are very different in size, elements of older building material found in the vicinity were inserted, originating from Antiquity and from the medieval period. In that sense, by its dimensions, a quite massive fragment of an architrave stands out,[14] built into the western part of the south wall; it most probably originates from the sanctuary of an Early Christian basilica, confirmed by the Latin inscription in its upper part, marked by epigraphical features from the fifth-



---

[4] Th. F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, University Park – London 1977, 117–125.

[5] Lilčić, *Matka niz vekovite*, 68.

[6] I. Mikulčić, *Skopje so okolnite tvrdini*, Skopje 1982, 97.

[7] Ibid., 97.

[8] Lilčić, *Matka niz vekovite*, 68.

[9] S. Korunovski, E. Dimitrova, *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo*, Milano 2006, 52.

[10] Dimitrova, Lilčić, Antevska, Vasilevski, *Matka*, 164.

[11] Lilčić, *Matka niz vekovite*, 68.

[12] Dimitrova, Lilčić, Antevska, Vasilevski, *Matka*, 165.

[13] Lilčić, *Matka niz vekovite*, 70.

[14] Mikulčić, *Skopje so okolnite tvrdini*, 96.

sixth century.[15] The same date is shared by the peace of a cancel screen found next to the church.[16]

Due to the rustic character of its architectural execution, the church of Saint Savior displays a very modest façade design. On the lateral walls, perforations were open (one on each façade), roughly and unskillfully framed with mortar, while above the west entrance – a semi-circular niche was shaped in order to provide a place for the traditional image of the church patron. The eastern exterior of the temple is designed identically as the other façade surfaces, thus it also lacks any brick-work decoration. The outer line of the tri-sided apse is monotonous as well, with the exception of the miniature monophore in its center. Only the dado-zone in the exterior of the church preserved up to 0.50 m in height is quite impressive by its execution.

The distinction in the applied material between the dado-zone and the rest of the edifice, the consistency in the placement of the stone elements and the greater proportionality of their dimensions, as well as the fact that the dado-zone is 0.40 m wider than the total width of the facades, clearly point to the older chronology of this part of the architectural structure of the edifice. The execution of this lower belt of the building's exterior refers to some of the recognizable features of the architecture from the Post-Byzantine period. This chronology, however, can not be confirmed by painterly references, since it is obvious that the church has not been decorated with frescoes; however, its interior is ornamented with a number of specimens from icon painting of contemporary zographs, as well as reproductions of famous works of art from the medieval and post-medieval era. Thus, a comfortable and pleasant ambient is created for the many believers or adventurers, who visit the church on their journeys through the canyon of Matka.

The lack of historical sources or written data, which would probably help the construction of an argumented story on the origin of the genuine church of Saint Savior, could be, to a certain extent, substituted by our knowledge gained from literature and travelogues. Hence, we know that in the first decade of the twentieth century, on the location of present-day temple, there were ruins of an older church and a great number of architectural elements in a form of chopped stones, molded bricks, decorated plastic components and carved lintels, scattered all over the terrain.[17] The older scholars made a difference between the robust building opus applied on the preserved part of the south wall of the church that in 1912 was still existent on the site and the relatively delicate execution of the found stone fragments, produced in the spirit of the Byzantine architectural tradition.[18] Thus, one can conclude that the present-day church dedicated to Saint Savior has undergone two phases prior to 1968, which can not be precisely determined; still they can be roughly put in certain chronological boundaries.

In that context, if we take into consideration all the available components mentioned in the literature or noticed in the course of our terrain explorations, we can reconstruct the time frame of the architectural activities undertaken on the flat plateau at the site of Peter's Rock. Namely, the oldest phase would be simultaneous with the erection of the church dedicated to Saint Archangel Michael, located in the central part of the terrain and built in the late period of the Komnenian epoch,[19] which marks the last bloom of the artistic creativity within Middle Byzantine chronological horizon. The easy access to the terrain and the chaotic historic occurrences of the next century that did not pass by the Skopje area,[20]



*Fig. 2. The church of St. Saviour, a view from the north-east*

are the probable reasons for the demolition of the temple and for its further religious "hibernation". After the pacification of the circumstances and consolidation of the real-estate and administrative conditions that brought the new feudal lords and new political authorities on the territory of Skopje and its surroundings, the site of Peter's Rock was also included in the new initiatives for production of religious edifices and their architectural setting.

It was than, when the old temple of Saint Archangel Michael was probably neglected to a greater extent in favor of the new edifice, erected at the distance of 50 m in smaller dimensions, yet in the spirit of the renewed commissioners' privileges, as well as the re-established initiatives for undertaking of new artistic enterprises. The exact time of the transfer of the religious performances from the older into the new edifice can not be established without additional data; however, the knowledge on the renewed flourishing of architectural activities after the Serbian invasion in the northern parts of Macedonian territory could point to the reinforced architectural production of smaller sacral edifices in the lower spatial horizons of the canyon Matka,[21] where the site of Peter's Rock also lies. This hypothetically assumed phase of the architectural structure of the church of Saint Savior, which could be chronologically placed in the late thirteenth or the early fourteenth century and has been confirmed by delicately processed stone elements discovered in the surrounding area,[22] was probably demolished at the beginning of the Ottoman period, when a great number of religious edi-

---

[15] Idem, *Tragi na ranohristijanski baziliki okolu Skopje*, Godišen Zbornik na Filozofskiot fakultet 7 (33), Skopje 1981, 108.

[16] A. Evans, *Antiquarian Researches in Illyricum*, *Part IV: Scupi*, Archeology 49/1 (1885) 97.

[17] Lilčić, *Matka niz vekovite*, 69.

[18] P. Popović, *Prilog za studiju stare srpske crkvene arhitekture*, Starinar I (1922) 115.

[19] Dimitrova, Lilčić, Antevska, Vasilevski, *Matka*, 168.

[20] *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, IV, Beograd 1971, 156; M. Boškoski, *Vizantiskite imperatori vo Makedonija vo XI i XII vek*, Glasnik za Institutot na nacionalna istorija 23/1 (Skopje 2002) 102; idem, *Skopje i skopskata oblast od VI do krajot na XIV vek*, Skopje 2009, 143–145.

[21] T. Tomoski, *Skopje od XI do XIV vek,* in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, I, Skopje 1975, 59.

[22] Dimitrova, Lilčić, Vasilevski, Antevska, *Matka*, 97.



*Fig. 3. The church of St. Kiriake, eastern arch, south-eastern pendentive and the preserved part of the southern wall*

fices were devastated as a result of the chaotic breakthrough of the new historic era.

After the circumstances improved, the ruined church was rebuilt in a much modest architectural shape and with a much more rustic building technique, the testimony to which is the skillfully created dado-zone, preserved in the lower part of the facades that probably originates from the opulent in sacral architecture seventeenth century,[23] the time when smaller religious edifices arose at the locations of the older medieval temples. At the beginning of the twentieth century, when the Post-Byzantine temple found itself located on the estate bought by some of the Muslims living on the territory of the canyon, the edifice was once again demolished, an argument already mentioned in the literature.[24] After the circumstances at this site have changed, at the location of the

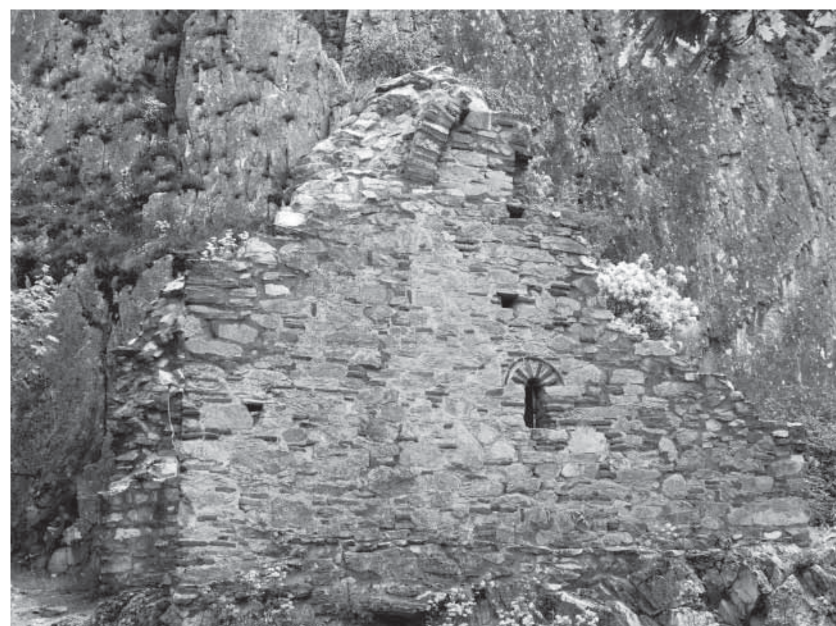


*Fig. 4. The church of St. Kiriake, northern façade*

older temple the contemporary church was erected in 1968, which is the sole whiteness to the centuries-long, persistent survival of the Orthodox faith at a territory marked by the eternal and immortal sacral values. The names of the commissioners, written on the plate located above the entrance, are the last and most relevant historic argument on the almost millennium-long existence and the multiple ktetorial renewal of the church of Saint Saviour.

Two kilometers north-eastern of the site of Peter's Rock, on the highest post of the mountain range oriented transversally to the flow of the Treska River, the small church of ***Saint Kyriake*** is located, today heavily devastated, tragically ruined and preserved only in modest architectural and painterly remnants (figs. 3–5). Erected by an unknown ktetor in the savage and inhospitable rocky palms of the ridge Osoj, this miniature temple is one of the most difficult to access sacral locations on the territory of Medieval Macedonia. Elevated, as it was noticed by its earliest visitors at a "frightening position",[25] at a dizzy vertical spot that hangs over the surrounding terrain without any horizontal support, the church of Saint Kyriake is a true example of a sacral edifice situated on a location that aims at the unreachable heights, protected by the horrifying uneasiness of its own geographical ambientum. Situated on the central rocky plateau in the middle of the medieval "town of King Marko",[26] it represented local sanctuary for its citizens, spiritual refugee for the dedicated believers, as well as save heaven for the brave travelers and adventurers.

The church of Saint Kyriake is erected at the top of a cliff that mounts vertically at the left bank of the Treska River, at its entrance in the gorge. Built on the flat surface of the plateau in the south-eastern part of the urban settlement and erected over the very abyss, hundreds of meters above the hallucinatory landscape of the deep canyon, the church of Saint Kyriake testifies to the thrilling craftsmanship of the architects and represents a remarkable creative achievement in the architectural production of the medieval epoch. Although preserved in ruins and decorated with heav-

[23] S. Dimeski, *Istorija na makedonskata pravoslavna crkva,* Skopje 1989, 266–268.

[24] Popović, *Prilog*, 115.

[25] Ibid.,116.

[26] V. Lilčić, *Markov grad – Matka*, Istorija XIX/2 (1983) 285–297.



*Fig. 5. The church of St. Kiriake, eastern arch*

ily damaged fresco painting, it retained the basic contours of its original building and painterly design, which testifies to the ambitious expectations of the khtetor, as well as to the significant attainments of the artistic atelier. Created in the spirit of a monolithic architectural work of art and decorated with skillfully conceived fresco painting, the church of Saint Kyriake is a representative of the recognizable artistic tendencies of the Late Byzantine epoch and of the efforts for creation of attractive, creative and inventive sacral monuments.

According to its ground plan, the church of Saint Kyriake is a cruciform edifice (cross in square design), once covered by a dome.[27] Due to the reduced spatial opportunities, it was erected in a small size and executed as an edifice of a compact architectural type, which implied maximum use of the terrain circumstances in favor of the pragmatic constructive solution. Hence, the total length of the church measures 6.50 m, while the width is 4.05 m. These miniature dimensions of the building were chosen as ideal not only for its spatial exposition, but also for its appropriate ambiental inclusion within the exterior design of the urban structures in the town of King Marko. Located on the city plateau and accompanied by residential objects and other elements of the urban infrastructure,[28] the church represented the main religious point in the settlement, fulfilling the essential needs of its ktetor and his fellow citizens.

In regard to its architectural matrix, the temple dedicated to Saint Kyriake is single-naved and composed of a central bay with dimensions: 2,40 x 2,40 m, originally covered by a dome. Today, the only testimony to the existence of the dome are the remnants of the pendantives in the eastern part (fig. 5), as well the spatial design of the ground plan, which displays the construction of a bay in the area under the dome, accomplished by reduction of the width of the lateral walls of the edifice. On the ground of the church's dimensions, as well as on the ground of the data found in older-date literature, the dome was cubical in the exterior and its angles were strengthened by stone collonetes.[29] The dome rested on pilasters, constructed over the lateral walls, as well as on the arches, partially preserved on the eastern side. Hence, one can suppose that the small dome dominated over the central part of the church, while to the east and to the west of it, the architectural space was covered with narrow barrel vaults, located transversally to the longitudal axis of the edifice. To the east, the sanctuary was formulated with tri-sided apse in the exterior, while in the interior of the temple, two miniature niches laterally of the apse, enabled the function of a prothesis and diakonikon.

When the remnants of the edifice come to question, one can notice that the north wall of the edifice along its full length, the southern half of the apsidal conch, the southern wall up to the point where the western cota of the central bay ended and a small portion of the western wall in its northern line, are preserved out of the original architectural structure of the church. The highest point of the preserved building structure, which is a part of the genuine eastern arch under the dome, can be

---

[27] Popović, *Prilog*, 116.
[28] Lilčić, *Markov grad – Matka,* 286.
[29] Popović, *Prilog*, 116.



*Fig. 6. The church of St. Kiriake, the patron saint*

seen at the height of 4.12 m, while the preserved walls of the temple are 0.70 m in width and were composed of shopped stone peaces, joined with mortar and alternated with ceramic material of older, antique provenance. The building opus was organized in horizontal rows, with serious deviations from the regularity in the execution. The preserved parts of the original walls do not display brick-work decoration; the only remnants of architectural elaboration are the thin lesenae that reflect the interior design on the facades of the edifice. Also, it is noticeable that the northern wall was perforated twice and the two windows were placed one above the other.

The overall conception of the design and execution of the building emanates simplicity and compactness of the architectural matrix. Small by its dimensions and rational by the spatial qualities, pragmatically conceived and materialized as a miniature, yet monolite architectural organism, the church of Saint Kyriake stood at the plateau of the town of King Marko, distinguishing itself with its unpretentious building vista. Erected in a form of a small cubus covered by a cubical dome and enclosed by rustically executed facades, it successfully resisted the savage winds of destruction from the high, almost frightening position of its spatial location. Although the interior of the temple does not contain any ktetorial inscription, the organization of the ground plan and the manner of the applied building technique unambiguously point to the first half or the middle of the fourteenth century.[30] On the pick of the dome a bronze cross was once positioned measuring 0.40 m. which, after the demolition of the vault portions, was brought to the Church Museum of the Skopje Metropolitan eparchy.[31]

The fresco decoration applied on the walls of the church is devastated to a great extent, mostly due to the demolition of the dome and the damages done to the wall structures. As a result, only small portions of the original painting are preserved, mainly in the eastern part of the edifice. Out of the genuine fresco ensemble designed for the decoration of the interior, one can see parts of the altar arrangement, fragments of the compositions depicted on the lateral walls, as well as several saintly images, recognizable in the eastern parts of the north and south wall surfaces. These preserved portions from the painted decoration are highly damaged and pale, whereat the pictures are visible only in silhouettes. According to the degree of demolition, it is clear that after the destruction of the vault structures, the atmospheric conditions caused erosion to the painterly pigment, which could indicate that the colors were applied on a dry surface. Hence, the massive devastation of the painterly structure comes as no surprise, since the *al secco* technique is highly sensitive to the atmospheric moist, as well as to the drastic amplitudes of aerial climate.[32]

Out of the genuine painterly program in the temple, one can see that a part of the composition depicting Officiating Church Fathers is preserved on the semi-circular surface of the apse, in which the bishops attain the ceremony in honor of the sacrificed Christ. Although the preserved elements are not sufficient for a complete reconstruction of the scene, the dimensions and the position of the bishopric figure in the southern part of the apsidal wall imply a chamber format in the execution of the Liturgical Service, appropriate to the spatial opportunities, restricted by the modest diameter of the altar apse. On the pilasters west of the sanctuary, the figures of two stilites are depicted, the signatures of whom are highly devastated, thus, the inscriptions verified in the older-date literature <styi si>meony i <styi> danily,[33] are no longer readable. Represented on the top of their pillars, carefully decorated with geometric ornaments, the two well-respected representatives of this saintly category gained significantly festal location within the painted decoration of the temple.[34] The saintly busts, depicted above them in the second zone of the fresco arrangement, due to the heavily damage caused to the decoration, can not be identified. In the upper zone of the northern wall, one can barely see the

[30] Korunovski, Dimitrova, *Macedonia,* 112–122.

[31] S. Radojčić, *Starine Crkvenog muzeja u Skoplju*, Skoplje 1941, 85.

[32] D. V. Thompson, *The materials and techniques of medieval painting*, New York 1956, 71–72.

[33] M. Ljubinković, *Crkva Svete Nedelje nad klisurom Treske i problem njenog datovanja*, Zbornik zaštite spomenika kulture II/1 (1951) 97.

[34] I. M. Djordjević, *Sveti stolpnici u srpskom slikarstvu srednjeg veka*, ZLUMS 18 (1982) 41–51; idem, *Die Säule and die Säulenheiligen als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei*, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, JOB 32/5 (1982), 93–100.

pale remnants of the composition, once identified as the Crucifixion.[35]

The best visible peace of the fresco painting that decorated the walls of the church is the portrait of the patron saint, represented in the central part of the southern wall, in the second zone (figs. 6–7). Although the signature written beside her image is completely wasted, the typological characteristics of the depiction are relatively well preserved, reflecting the recognizable vista of St. Kyriake, discovered in a number of other monument in the territory of the Balkans. Depicted in an elegant stance and dressed in luxurious attire that reflects her noble origin,[36] she holds her martyrial cross in the right hand, while with the left she refinely expresses her sacral feeling to the believers at their approach towards the sanctuary. On the long dress she wears, one can notice execution of a rich ornamental decoration with an emulation of luxurious embroidery in golden color. The red color of the dress, the yellow geometrical fields in shape of rhombs and the stylized floral motives of lilies fill the soft, palatial fabric with the glamorous glow of the Byzantine "couture". In the upper part, the dress ends with a peace of cloth that covers her neck, luxuriously decorated with large pearls, while on her head, St. Kyriake wears a crown made out of two metal rings, crisscrossed on the forehead and attached to the firm fabric underneath. Under the crown, there is a light, bright in color veil, running down St. Kyriake's shoulders and covering her hair.

The image of St. Kyriake, depicted in the church in King Marko's town at Matka, reflects the typological features in the presentation of this martyr saint in the fresco painting from the fourteenth century, displaying notifying similarities with her other portraits found in the monuments on the territory of Macedonia. In that regard, according to the visual characteristics of the crown, her portrait from Matka finds analogies in the image of St. Kyriake depicted in the narthex of the church dedicated to the Mother of God in the village of Kučevište (1332–1337),[37] in her portrait represented in the naos of Saint George in Gorni Kozjak (ca. 1340),[38] as well as in the image of the same saint in the narthex of the temple dedicated to the Virgin in Mateič (1348–1352),[39] while the luxurious attire of the patron saint of Matka has its parallel in the dress of St. Kyriake depicted on the northern wall in the naos of Saint George in Pološko (1343–1345).[40] In that sense, the portrait of St. Kyriake from her temple in Matka could be compared with the depictions of this saint in the fresco painting of the monuments from the first half of the fourteenth century, in which she was represented within the gallery of lady saints. However, due to her role of a patron and titular saint of her church in King Marko's town, her image in the fresco decoration of Matka glows with much more remarkable distinction of the spatial, as well as iconographical elements in comparison to the other mentioned monuments. Unfortunately, the components of the jewelry, noticeable in her images in the other monuments from the fourteenth century, due to the massive demolition of the frescoes in the church of Saint Kyriake, have become completely unrecognizable.

On the ground of our insight in the existent literature and its illustrative contribution, it can be stated that the portrait of St. Kyriake in the church at Matka was a part of the ktetor's composition, depicted on the southern wall (fig. 8).[41] However, due to the long-term neglect of the building, the part of the painted decoration applied to the west of the patron saint's image, where older scholars located the depiction



*Fig. 7. The church of St. Kiriake, the patron saint, a detail (photo: I. M. Djordjević)*

of the commissioner with the church model, has been demolished.[42] Because of that, the effort for any reconstruction of the ktetorial arrangement or its conception, which would lead to more serious analysis of the sociologic features of the church of Saint Kyriake is no longer possible. The lack of ktetorial inscription or genuine written documents, are also in favor of the highly mysterious historical dimension of the temple and of its financial patrons. The data on the real-estate ownership of the nobleman Bojko over the region of Matka,[43] as well as the chronological concurrence of its

[35] Ljubinković, *Crkva Svete Nedelje*, 96.

[36] H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1954, col. 804; Justin Popović, *Žitija svetih, za juli*, Valjevo 1975, 138–141.

[37] I. M. Djordjević, *Slikarstvo XIV veka u crkvi Sv. Spasa u selu Kučevištu*, ZLUMS 17 (1981) 104; idem, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1993, 136.

[38] Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 139.

[39] E. Dimitrova, *Manastir Matejče*, Skopje 2002, 224, T. LVII.

[40] Djordjević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, 149.

[41] Popović, *Prilog*, 116.

[42] Ljubinković, *Crkva Svete Nedelje*, 99, sl. 6.

[43] Lj. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi*, 1, Beograd 1902, 29, br. 66; J. Hadži-Vasiljević, *Skoplje i njegova okolina*, Skoplje 1930, 458; G. Tomović, *Morfologija ćiriličkih natpisa na Balkanu*, Beograd 1974, 56.

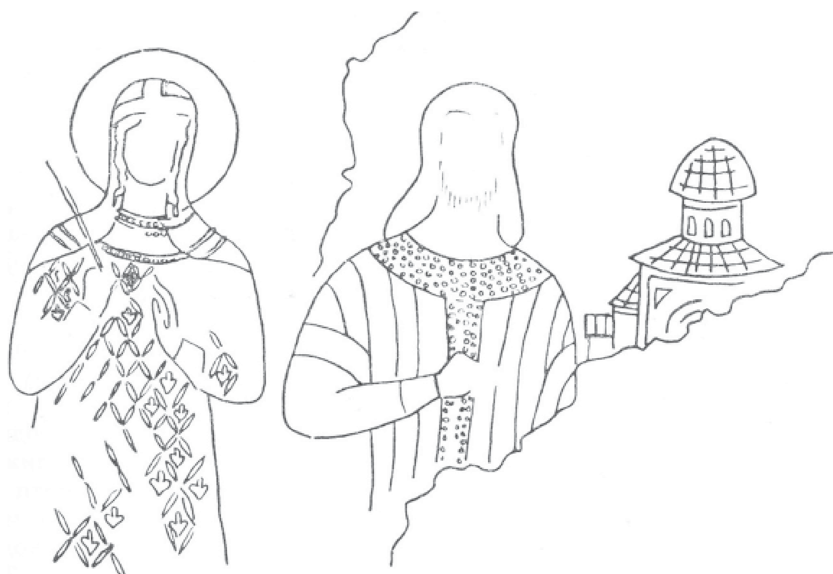


*Fig. 8. The church of St. Kiriake, the ktetor's composition (drawing: P. Popović)*

territorial authority over this important strategic location with the closest painterly analogies of the church's fresco decoration, are not sufficient references to the ktetorial attribution of the fresco painting in the temple to this powerful and respectable aristocrat.

In regard to the painterly features of the fresco painting executed in the temple, one can discuss their quality solely on the ground of the badly preserved parts of the decoration, which give small evidence to the program concept, as well as to the stylistic characteristics of the frescoes. However, the preserved parts indicate the basic structure of the fresco decoration, which, besides the dome arrangement (demolished due to the collapse of the vaults) and the altar program with the portion of the Liturgical Service, included also the illustration of the Great Feasts in the upper zone of the walls, the saintly busts in the middle register and the gallery of saints in the lowest horizon of the ensemble. Due to the modest spatial capacity of the church's interior, the exposition of the Festal cycle was, most probably, reduced to eight scenes, out of which, the heavily damaged parts of the Crucifixion (northern wall), as well as a small fragment of an unrecognizable composition depicted in the central part of the southern wall are preserved.[44] On the pilasters, as main supportive elements of the edifice, the images of the stillites were depicted with their symbolical role of uncompromising pillars of the fait, while on the most festal position on the southern wall – the patron saint was represented as accepting the ktetorial gift in a shape of a church replica from her generous donor, the image of whom has been lost long ago in the merciless abyss of destruction and oblivion.

The stylistic features of the painting point to a master with a precise drawing and clearly formulated contour, whose painterly procedure was based upon the firm modelation of the shapes and large formats of the depicted scenic components. In the execution of the saintly figures, he employed an elegant stature of the personages, dressed in rich fabrics, depicted with broad strokes and skillfully ornamented decorative elements. Although the fragmentarily preserved images and compositions do not help to see his approach to the structuring of the facial features of the saints, nor the manner of configuration of the dynamics and dramacity of the illustrated events, one can clearly notice the painterly energy of the zograph, manifested in the precisely modeled figural anatomy, as well as in the pictorial freshness of the applied pigment. These stylistic characteristics of the painting on one hand, and the mentioned analogies with the monuments from the first half of the fourteenth century on the other, doubtlessly point to the first decades of that century as the most adequate period for the origination of the fresco painting in the church of Saint Kyriake. The data on the reference to this temple in the charter of King Milutin issued to the monastery of Saint George Gorgos in Skopje (from the year of 1300) also speak in favor of the assumption for the chronological determination of the church in the first decades of the fourteenth century.[45] The choice of the architectural ground plan of a compact cross in square, the manner of construction and the elaboration of the facades with narrow lesenes reflecting the inner spatial structure of the edifice,[46] are additional references to the probable chronology of the church of Saint Kyriake that belongs to the opening decades of the fourteenth century.

Erected at the peak of the rocky landscape, which with its vertical position challenge the dizzy depth of the aerial abyss and decorated with compactly designed and skillfully executed ensemble, the church of Saint Kiriake was elevated in the "Wuthering heights" of King Marko's town as an immortal symbol of the faith and a secure retreat for its inhabitants. Protected by the watch tower, today called King Marko's windmill – located on the highest spot of the rocky structure of the ridge, the church of Saint Kiriake represented a precious sacral edifice in the vast and safety region of the canyon of Matka. A work of art of well educated masters builders, who erected the temple over the edge of the abyss and creation of skilful and inventive zograph, the church of Saint Kiriake in King Marko's town is a wonderful little piece of heavenly sanctity, brought down in the rocky palms of medieval Matka.

---

[44] Ljubinković, *Crkva Svete Nedelje*, 98.

[45] R. Grujić, *Tri hilandarske povelje*, Zbornik za istoriju Južne Srbije i susednih oblasti, I, Skoplje 1936, 16–17; R. Ljubinković, *Srpski crkveni spomenici u klisuri reke Treske*, Skoplje 1940, 6; V. Mošin, L. Slaveva, K. Ilievska, *Gramoti na manastirot Sv. Georgi-Gorg Skopski*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, I, Skopje 1975, 207.

[46] R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine architecture*, Harmondsworth 1965, Fig. 404; A. Rashenov, *Mesembriĭski ts͡ŭrkvi – Églises de Mésemvria*, Sofii͡a 1932, 90–98; A. Orlandos, *Η Μονή της Κάτω Παναγιάς*, Αρχείον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 2 (1936) 75–77; C. Mango, *Byzantine architecture*, New York 1976, Fig. 308.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Boškoski M., *Skopje i skopskata oblast od VI do krajot na XIV vek*, Skopje 2009.

Boškoski M., *Vizantiskite imperatori vo Makedonija vo XI i XII vek*, Glasnik na Institutot za nacionalna istorija 23/1 (Skopje 2002) 102.

Delehaye H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, Bruxelles 1954.

Dimeski S., *Istorija na makedonskata pravoslavna crkva,* Skopje 1989.

Dimitrova E., Lilčić V., Antevska K., Vasilevski A., *Matka – kulturno nasledstvo*, Skopje 2011.

Dimitrova E., *Manastir Matejče*, Skopje 2002.

Djordjević I. M., *Die Säule and die Säulenheiligen als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei*, XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, JOB 32/5 (1982) 93–100.

Djordjević I. M., *Slikarstvo XIV veka u crkvi Sv. Spasa u selu Kučevištu*, ZLUMS 17 (1981) 77–110.

Djordjević I. M., *Sveti stolpnici u srpskom slikarstvu srednjeg veka*, ZLUMS 18 (1982) 41–51.

Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1993.

Evans A., *Antiquarian Researches in Illyricum*, *Part IV: Scupi*, Archeology 49/1 (1885) 97.

Grujić R., *Tri hilandarske povelje*, Zbornik za istoriju Južne Srbije i susednih oblasti, I, Skoplje 1936, 16–17.

Hadži-Vasiljević J., *Skoplje i njegova okolina*, Skoplje 1930.

Korać V., *Sur les basiliques médiévales de Macédoine et le Serbie*, Actes du XIIe Congres International d'Etudes Byzantines III, Beograd 1964, 173–185.

Korunovski S., Dimitrova E., *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo*, Milano 2006.

Krautheimer R., *Early Christian and Byzantine architecture*, Harmondsworth 1965.

Lilčić V., *Markov grad – Matka*, Istorija XIX/2 (1983) 285–297.

Lilčić V., *Matka niz vekovite*, Skopje 1995.

Ljubinković M., *Crkva Svete Nedelje nad klisurom Treske i problem njenog datovanja*, Zbornik zaštite spomenika kulture II/1 (1951) 97.

Ljubinković R., *Srpski crkveni spomenici u klisuri reke Treske*, Skoplje 1940.

Mango C., *Byzantine architecture*, New York 1976.

Mathews Th. F., *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*, University Park – London 1977.

Mikulčić I., *Skopje so okolnite tvrdini*, Skopje 1982.

Mikulčić, *Tragi na ranohristijanski baziliki okolu Skopje*, Godišen Zbornik na Filozofskiot fakultet 7 (33), Skopje 1981, 108.

Mošin V., Slaveva L., Ilievska K., *Gramoti na manastirot Sv. Georgi-Gorg Skopski*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, I, Skopje 1975, 207.

Orlandos A., *Η Μονή της Κάτω Παναγιάς*, Αρχείον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 2 (1936) 75–77 [Orlandos A., *Hē Monē tēs Katō Panagias*, Archeion tōn Byzantinōn mnēmeiōn tēs Hellados 2 (1936) 75–77].

Popović Justin, *Žitija svetih, za juli*, Valjevo 1975.

Popović P., *Prilog za studiju stare srpske crkvene arhitekture*, Starinar I (1922) 115.

Radojčić S., *Starine Crkvenog muzeja u Skoplju*, Skoplje 1941.

Rashenov A., *Mesembriĭski tsŭrkvi – Églises de Mésemvria*, Sofii͡a 1932.

Stojanović Lj., *Stari srpski zapisi i natpisi*, 1, Beograd 1902.

Stričević Dj., *La renovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centraux des Balkans au IXe – XIe siècles*, Actes du XIIe Congres International d'Etudes Byzantines I, Beograd 1963, 165–211.

Thompson D. V., *The materials and techniques of medieval painting*, New York 1956.

Tomoski T., *Skopje od XI do XIV vek,* in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, I, Skopje 1975, 59.

Tomović G., *Morfologija ćiriličkih natpisa na Balkanu*, Beograd 1974.

*Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije*, IV, Beograd 1971.


# У небеским висинама

## Три средњовековне цркве у региону Матке код Скопља

Елизабета Димитрова

Међу десетинама цркава које се налазе у региону Матке код Скопља посебну пажњу привлаче три храма у средњем и највишем географском појасу тог подручја.

Прва од њих јесте црква посвећена Светом арханђелу Михаилу на локалитету Петрова стена, два километра јужно од села Горње Матке. То је најстарији средњовековни хришћански споменик у региону, према одликама градње и археолошким налазима датован у касни XII век. Реч је о базиликалној грађевини с нартексом, чији су зидови сачувани до висине од једног метра. У цркви је пронађен богат археолошки материјал. Међу важније налазе спада масивна погребна стела са епитафом исписаним на црквенословенском језику, пронађена у средишњем делу наоса. Та стела, као и други археолошки налази, упућује на постојање средњовековне некрополе и говори у прилог претпоставки да је црква Светог арханђела Михаила, заштитника праведних душа и брижљивог психопомпа, имала фунерарну функцију и да су се у њој обављали погребни обреди.

Друга црква, посвећена Светом Спасу, саграђена је педесетак метара од храма Светог арханђела Михаила. Подигнута је шездесетих година XX века на темељима старије грађевине, која, према истраживањима аутора овог текста, потиче из касног XIII и раног XIV века; у то време црква Светог арханђела Михаила већ је била ван употребе, што је потврђено налазима прецизно обрађених камених блокова, откривених поред данашњег храма. Црква је била порушена почетком турског перио-

да, па је поново саграђена током XVII века, о чему говори одлично очуван сокл са обележјима поствизантијске архитектуре скопске области. Почетком XX века, пошто се нашао на имању досељених муслимана, храм је поново страдао, да би 1968. године (како стоји у ктиторском натпису) последњи пут био подигнут. Та грађевина сачувана је до данас.

Трећа црква налази се два километра од локалитета Петрова стена, у највишем делу планинског појаса, на централном платоу у тзв. Марковом граду. Посвећена Светој Недељи и саграђена у облику уписаног крста сажетог типа, та је црква представљала главни религиозни пункт у поменутом насељу, у којем је живео и њен непознати ктитор. Иако је од архитектуре преостало врло мало (поткуполни лук на источној страни, два источна пандантифа, бочни зидови до висине од једног и по метра), сачувало се и нешто живописа (Литургијска служба у олтару, лик свете Недеље на јужном зиду), а он својим стилским обележјима упућује на могуће датовање сликарства храма у прву половину XIV столећа.

# A contribution to the study of architecture of the monastery church of St. Archangel Michael in Prilep

Sasho Korunovski*

University "St. Kliment Ohridski" Bitola, Faculty of Tourism in Ohrid

UDC 726.5.033(497.7 Prilep)
DOI 10.2298/ZOG1135111K
Оригиналан научни рад

*The paper deals with architecture of the one of the most significant churches in the Prilep region that was built in the years around 1280 as a foundation of John, the megas chartoularious of the West. The main focus is on the typological concept of the church, and its' unique combination of a two-domed and two-storeyed structure. In the survey the particular elements of the church structure are elaborated with a reference to the most striking structures that bear such elements in the architecture of the Byzantine sphere of influence.*

*Key words: church of St. Archangel Michael in Prilep, Byzantine architecture, memorial church, two domed church, two-storeyed church, aisleless hall*

The monastery church of St. Archangel in Prilep (Varosh quarter) is located on a rocky terrain under the king Marko's Fortress. The church dedicated to the Archangel Michael takes the central place in the monastery complex. It is laid on a rough terrain with big height differences in northeast-southwest direction. The church walls pattern themselves upon the uneven terrain and they appear in different height, with their foundations always lying on the rocky ground (fig. 1).[1]

The church has a plan of a spacious irregular rectangle, with 16.78m and 17.91m in length, in the north and south, and 7.06m and 6.17m in width, in the east and west. It is formed as an elongated structure with unique interior without partitions. The altar space was at the eastern end, whereas towards west, two bays marked with the direction change of the walls were formed in the naos of the church (fig. 2).

The structural system has undergone several alterations in the course of the existence of the building. The fresco painting illustrating the model of the church in the hands of the ktetor John gives us a general view of the structural system of the church in the thirteenth century. From this, we come to a conclusion that the church had two domes. Today the superstructure is a result of the latest conservation and restoration works made upon the church. Thus, the dome was erected above the western bay in 1987, whereas above the eastern part a barrel vault was placed in the east-west direction.

Judging by the complex architectural structure, the church of St. Archangel Michael cannot be brought down to terminological formulation, which would exactly define its ground plan and structural system. In a global typological context, the church can be added to the group of aisleless (single nave) hall with a dome. In fact, these groups comprise a close spacious conception in the essence of which lies the intention for creation of a rectangular interior in the ground, with a dome dominating in the structural system.

The earliest appearance of churches with such conceptual layout dates from the eleventh century and is on different locations in the Byzantine world. Initially, the appearance of several well-preserved churches from Constantinople is to be recorded, not as much for their role on the appearance of the type, as for the relevance of the fact that this type appeared in the capital (with all the possible implications) at its very beginning and diffusion in the eleventh-twelfth century. These are two smaller constructions – Toklu Dede Meshidi[2] and Bogdan Saray.[3]

One of the earliest examples on Greek territory is the northern parekklesion at the Kapnikarea church in Athens.[4] Here, the aisleless hall with a dome has been laid laterally and is dependent on the main church. Still, in the twelfth century already, in many regions in the south Greece, the aisleless hall with a dome can be met as an independent construction, even in a big number of well-preserved examples.[5]

---

* saso.korunovski@uklo.edu.mk

[1] D. Ćornakov, *Konzervatorsko-istrazivački radovi na arhitekturi i živopisu crkve Sv. Arhanđela kod Prilepa, Zbornik zaštite spomenika kulture* 18 (1967) 91–98; S. Korunovski, *Crkovnata arhitektura vo Makedonija vo XIII vek*, Skopje 2000, 107–133; S. Korunovski, E. Dimitrova, *Macedonia. L'arte medievale dal IX al XV secolo,* Milan 2006, 92–96.

[2] A. Van Millingen, *Byzantine Churches in Constantinople. Their History and Architecture*, London 1912, 206–211; T. F. Mathews, *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic survey*, University Park 1976, 376–382.

[3] Millingen, *Churches in Constantinople,* 280–287; Mathews, *Churches of Istanbul,* 36–39.

[4] V. Korać, M. Šuput, *Arhitektura vizantijskog sveta*, Beograd 1998, fig. 215. The parekklesion is considered to have been built together with the core of the church in the third quarter of the eleventh century; cf. M. Chatzidakis, *Athen und Umgebung – Attika und Böotien,* in: *Alte Kirchen und Klöster Greichenlands*, ed. E. Melas, Köln 1972, 175–176.

[5] Panagia Arakos in Lagudera, the north church of St. John Chrysostomos on Cyprus, St. Nicholas Kiriakoselia, Chromomonastiri in Rhetimnon; cf. V. Korać, *Jednobrodna crkva sa kupolom u vizantijskoj arhitekturi XI i XII veka*, in: idem, *Izmedju Vizantije i Zapada*, Beograd 1987, 78–80; Korać, Šuput, *Arhitektura*, fig. 247–248; A. Alpanko Novello, G. Dēmētrokallēs, *Η Βυζαντινή τεχνη στην Ελλάδα,* Athens 1995, 103; N. K. Moutsopoulos, *Πίνακες Βυζαντινής αρχιτεκτονικής,* Thessaloniki 1962, passim.



*Fig. 1. Prilep, Church of the St. Archangel Michael, an exterior view from the south.*

The biggest expansion of the type occurs in the twelfth century. With its appearance in the second half of the twelfth century in the regions of Serbia, an important typological pattern had been established.[6]

Something similar can be observed in the Bulgarian architecture in chronological span from the twelfth up to the fourteenth century, and whose typological interdependence can easily be established. One of the first representatives of the group is considered to be Church of the Virgin in Stanimaka (Asenovgrad).[7] In a close relation with the previously mentioned one is the church of St. Archangels in the Petritzos Monastery (Bachkovo).[8] The execution of the church of St. Demetrius in Trnovo in a variant of an atrophied cross (by joining the pair of pilasters and the western wall together and their lightening with lateral semicircular niches) is going to cause the appearance of a group of churches with a lot of similarities in the ground plans. In Macedonia, a church with similar typological pattern as St. Archangel Michael is the monastery church of the Dormition of the Virgin in Treskavec,[9] as well as several other churches from the fourteenth century.[10]

If all the examples enumerated above are mentioned as a heterogeneous group of churches closely related to the church of St. Archangel Michael, and in the conception of which lies the wish for realisation of a unique, elongated space above the middle part of which the dome rises, then in relation to the structural system formation we notice considerable differences which make the church of St. Archangel Michael particular. That is the way its superstructure is composed. In fact, one of the main characteristics of the aisleless hall with a dome is the appearance of ground reinforcements in the construction with pilasters. With this, the lower constructive frame, which bears the dome, is formed. Such constructive preparation for supporting the domes was left out in the St. Archangel Michael church. Instead, (excluding the two deviations of the walls where their reinforcement is) the walls of the church are constructed as smooth – flat surfaces.

Still, how we are going to explain such simplification in the layout, in contrast to the complex superstructure. This simplification, to some extent, surpasses the stereotype of the way the dome is placed above the central bay in the other typologically related churches. Sometimes this procedure of avoiding the pilasters is seen in correlation with the painting and the wish to form even wall surfaces, suitable for rep-



[6] St. Nicholas in Kuršumlija, Đurđevi Stupovi near Ras, Studenica (Korać, *Jednobrodna crkva,* 83–85).

[7] N. Chaneva-Dechevska, *Arkhitekturni osobenosti na t͡sŭrkvite sŭs stegnat krŭst od perioda na razvitii͡a feodalizŭm v Bŭlgarii͡a*, in: S. Boi͡adzhiev, N. Chaneva-Dechevska, *Izsledvanii͡a vŭrkhu arkhitekturata na bŭlgarskoto srednovekovie*, Sofia 1982, 140–151; K. Mii͡atev, *Arkhitekturata v srednovekovna Bŭlgarii͡a*, Sofia 1965, 171–173.

[8] Chaneva-Dechevska, *Arkhitekturni osobenosti*, 151; Mijatev, *Arkhitekturata,* 180.

[9] The newest investigations have asserted that the monastery church in Treskavec, in its first constructive phase had had the same form as the core of the present church, which means that, typologically it belonged to the churches with atrophied Greek cross with a dome; this phase globally dates from the twelfth-thirteenth century; cf. E. Kasapova, *Arhitekturata na crkvata Uspenie na Bogorodica – Treskavec*, Skopje 2009, 81–101.

[10] St. Athanasius in Modrište, St. George in the Pološko Monastery, St. Nicholas Šiševski etc.

resentation of the painting programmes.[11] If this change of the standard structural system is exclusively in relation with the typologically related solutions, then the appearance of such modified structural systems is something that occurs frequently in the vaulting of the narthex or the U-shaped annexes, most frequently at the churches in Constantinople,[12] and not only there, though.[13]

With solution like this, the structural system at the church of St. Archangel Michael is composed of wide transversal arches and massive walls at the northern and southern side. The placement of domes at the ambulatory churches is visually close, although this is not the case from a static point of view. Due to the lower perimeter cover, the lateral parts under the arches, which bear the dome, are enclosed by walls, thus giving the impression of the walls supporting the dome at the lateral sides. The domes rose above the constructive base formed in this way at the St. Archangel Michael church. Unfortunately, both of the original domes at the church of St. Archangel Michael do not exist today, i.e. there is only one reconstructed dome above the western part of the church that exists, but there is no doubt, (according to the remnants of the upper parts at the western part, as well as the way the church is presented in the hands of the ktetor, painted at its western wall) that the church had superstructure with two domes. In this way, the most significant characteristic of the structural system of the church of St. Archangel Michael in Prilep as a two-dome building was formed (fig. 2).

The placement of two domes at the Byzantine churches is done in two variants and that is with one dome each above the naos and the narthex of the churches, as well as with the placement of two domes above the rectangular space above the naos. Both variants are met at the oldest and perhaps the most significant prototype for their further diffusion. That is the Pantokrator monastery (Zeyrek Kilise Camii) in Constantinople.[14] Here, even in the oldest church dedicated to Christ the Pantokrator, two domes appear, placed above the naos and the narthex. Only a decade later, at the same monastery complex, the arrangement with two domes was repeated, but this time, they were placed above the unique rectangular space at the youngest, middle church of the complex, dedicated to St. Archangel Michael (fig. 3).[15]

In the context of the review of the two-dome churches, the church at Mesopotamon (Albania), dedicated to St. Nicholas, should be included in this analysis.[16] Formally, four domes, placed above the square space above the naos, appear at this church. But, the appearance of the two apses at the eastern part, the completion of the pair of leaned roofs above them, as well as the grouping of the domes in higher or lower domes in the east-west direction, at the exterior, give the impression as if those are two elongated two-dome constructions joined together by one of their sides. At first sight, from a typological point of view we notice that the church of St. Nicholas in Mesopotamon is unique and it does not have any direct parallels with other Byzantine churches. But, if we were to define this church from a typological point of view, then the term "domed" church would be the most adequate, which is also appropriate for the description of the St. Archangel Michael church. The similarities between the two churches, apart from the general terminological suffix, are noticeable in some separate aspects of their structural system. In that way, at both churches, the domes in the joint were borne on the wide common arches. The only difference being that at Mesopotamon, a more daring construction is applied in the layout, with the placement of one central pier in which the interior arches join together.[17]

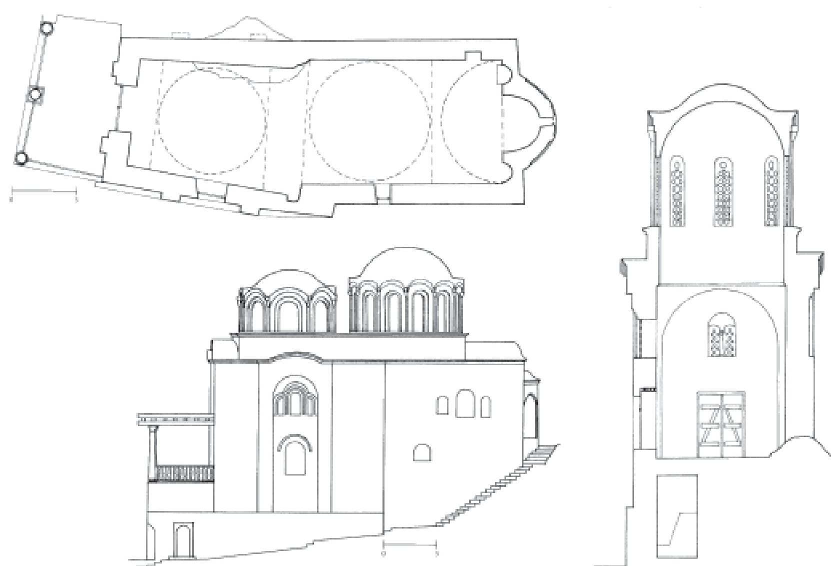


*Fig. 2. Prilep, Church of the St. Archangel Michael, Plan, section and hypothetical reconstruction of the south façade.*

Such intention for multiplication of the domes in the structural system represented at the St. Nicholas church in Mesopotamon and the St. Archangel Michael church in Prilep, to some extent, separates these churches from the group where the second dome appeared above the narthex; i.e. we can say that the appearance of more domes at the first two churches results from the wish for multiplication of the cult units, a tendency recorded in the Byzantine architecture.[18] The dome is the key element in this kind of multiplication. Firstly, this is so because of its symbolical role in the architectural composition and its symbolical representation as part of the heavenly vault.[19] Because of this, the parallels drawn between the appearance of the baldachin in the altar space and the dome are not groundless. Evident relations could be established at the churches with atrophied Greek cross in its simplest variant (the Chora type), where that "baldachin system" is brought in the core of the church.[20] With this, a unique and static space is created, which can be

[11] S. Ćurčić, *Gračanica: istorija i arhitektura*, Beograd–Priština 1988, 119.

[12] Most frequently, the end of the wall is marked with marble molded cornice above, which the vaulting in different ways begins; at St. Sophia in Constantinople, the narthex and exonarthex on one of their sides (Mathews, *Churches of Istanbul,* 31–33, 31–34, 31–39); at the narthex of the Virgin Pammakaristos (*Ibid.,* 36–14).

[13] Such vaulting appears at the ambulatory of Olympiotissa in Elassona (E. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly,* Athens 1992, fig. V–VI). In the same context we can place the domes on arches placed in the second phase at the katholikon of the Blacherna monastery [A. Orlandos, *Ἡ παρά την Ἄρταν μονή των Βλαχερνών,* Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 2 (1936) 7, fig. 1–2], or at St. Nicholas Šiševski (K. Tomovski, *Beitrag zur Geschichte der Kirche des Hl. Nikolaus Šiševski,* Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 392–393).

[14] A. H. S. Megaw, *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul,* DOP 17 (1963) 335–364.

[15] The whole monastery complex dates from the period of 1118–1136, by which the last year determines the limit for the construction of the middle church.

[16] A. Meksi, *Arhitektura e kishës Mesopotamit,* Monumentet 3 (Tirana 1972) 47–94.

[17] *Ibid*., fig. 4, 32.

[18] Korać, Šuput, *Arhitektura*, 79.

[19] K. E. McVey, *The Domed Church as Microcosm. Literary Roots of an Architectural Symbol,* DOP 37 (1983) 91–121.

[20] M. Šuput, *Gottesmutterkirche als Kultbau im Rahmen der byzantinischen Architektur ihrer Zeit,* in: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200 godine*, ed. V. Korać, Beograd 1988, 138.



*Fig. 3. Constantinople, Pantocrator monastery, the funerary church of St. Michael, an exterior view from the east.*



*Fig. 4. Bachkovo monastery, the ossuary, an exterior view from the west.*

defined as "naos under the dome", and which was the most frequently used in the Roman and early Christian architecture as a model for the memorial architecture i.e. in the construction of mausoleums.[21] There is a confirmation for these tendencies at the multi-domed churches, which were intended for mausoleums.[22] In that direction, the transformation of the katholikon in the Blacherna monastery in Arta towards the middle of the thirteenth century, from basilica into a domed church is indicative, if we take into the consideration the fact that the church was a mausoleum belonging to the *despotai* of Epiros from the Komnenos-Doukas family. However, the most significant representative of the multi-dome church as a model for a mausoleum is, surely, the monastic complex of the Pantokrator monastery, the mausoleum of the Komnenian dynasty. This is particularly true for the middle, two-domed church dedicated to Archangel Michael, in which the sarcophagi were found. Its direct influence as a model for a mausoleum has already been noticed at several churches: the church of Virgin in Studenica,[23] the parekklesion in Chora and in its unusual combination of a dome with domical vault.[24]

By no means, the church of St. Archangel Michael in Prilep should be added to these churches. There are several elements that are in favour of this assertion. First of all, this is reflected on the appearance of the two-domed superstructure, composed above the unique rectangular space (a very specific composition), as well as on the same structural frame of the domes, i.e. with common wide arches as a base from where they rose. These anticipations for the church of St. Archangel Michael are completely in favour of the material evidence about the existence of a chapel in the substructure of the western part of the church contemporary with its upper parts.[25] In that way, the roots of the concept of the church and its upper two-domed structure as a cemetery church are completely clear.

Still, there are more elements, which even more illuminate the conception of the church of St. Archangel Michael as a cemetery church – mausoleum. That is its two-storey structure (fig. 2).[26] The appearance of a significant group of two-storey churches can be observed in the medieval architecture of Bulgaria.[27] The well-known ossuary in the Bachk-



[21] It is assumed that the Constantine's lost mausoleum (so called Small St. Archangels) could have been the pattern in the forming of the octagonal construction at the monastery church Nea Mone at Chios; cf. Ch. Bouras, *Nea Moni on Chios: history and architecture,* Athens 1982, 133, 139–145.

[22] Ćurčić, *Gračanica,* 146–147; idem, *Architecture in the Byzantine sphere of influence around the middle of the fourteenth century,* in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1989, 58.

[23] Šuput, *Gottesmutterkirche,* 135.

[24] R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul,* Washington 1987, 112–113.

[25] A more detailed survey about the building phases of the church in: Korunovski, *Crkovnata arhitektura,* 107–133.

[26] About the two-storied building as a model for the cemetery church in: A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, Paris 1946, 93.

[27] A. Grabar, *Bolgarskie tserkvi-grobnitsy*, Izvestii͡a na Bŭlgarskii͡a arkheologicheski institut 1 (1921/22) 103–135; N. Brunov, *K voprosu o bol-*

ovo monastery, the ktetor of which was the high Byzantine official of Georgian origin, Gregory Pakourianos,[28] is an introduction to the appearance of the two-storied churches as a model for mausoleum in the Bulgarian architecture (fig. 4). Recently, there has been an opinion that the church of St. Archangels in the same monastery, which is of similar type and of two storeys, was constructed as a cemetery church of the ktetor Gregory and his brother. It is assumed that they, as eminent ktetors, were not buried in the common monastery mortuary (fig. 5).[29] According to some historical data, the Philippopolis (Plovdiv) district, where two more cemetery churches are located, was given as a present to the ktetor of the Bachkovo monastery to rule in it, by which it is possible that the two-storied monastery churches influenced the churches of the Virgin (fig. 6), and St John the Baptist in Asenovgrad. At the western part of the church in Bojana, in 1259, the two-storey domed construction was added, planed as a mausoleum of the ktetor's family, the sebastokrator Kalojan (fig. 7).[30]

The comparison between the St. Archangel Michael church and the Bulgarian cemetery churches reveals many common elements in their planning and structure. At first place is, of course, their two-storied structure, which is very rare in the Byzantine architecture. It is assumed that such two-storey composition as a model for a cemetery church in the Bulgarian architecture could have been conveyed from the Caucasus (Armenia and Georgia), where we can find a significant number of two-storied churches.[31] In fact, the main incentive in the forming of the two-storey composition in Armenia is considered to be the fact that the Armenian Church most firmly forbade the burial of the remarkable people in the very cult building. Otherwise, it is possible that through the personality of Pakourianos (who is considered to be of Georgian origin) and his monastery where the oldest two-storey cemetery church was constructed, the impact of the two-storey church as a model for a mausoleum, to have appeared. An indirect confirmation for this is the fact that most of these churches were discovered exactly in this monastery and its wider surrounding (Asenovgrad).

However, the ossuary of Bachkovo can also be placed in a global context of the multi-storey monastery ossuary, which is an accompanied element of the medieval monasteries.[32] The best evidence for this is the appearance of the two-storey monastery mortuary of St. Luke in the Nea Mone monastery on Chios.[33] This mortuary is considered to have been created during the building campaign in the monastery in the eleventh century, which means it was built at the same time with the Bachkovo monastery (1083) or even earlier. The appearance of cemetery monastery churches with two-storied structure has been noticed at several more medieval churches. In addition, we cannot forget the fact that at many medieval churches, small crypts with relics, which were placed under the floor of the churches, have been found. This tradition, indirectly, can also point to the treatment of these crypts, if there were factual possibilities, particular and larger space to be developed for them.[34] In the context of this, the connection among the two-storied structures at the above-mentioned churches, as an indicator on their function as burials, is undisputable. But, it is noticeable that the two-storied structure at all these churches is combined with the terrain conditions or with some functional requests.

In that way we are going to start with the church of St. Archangel Michael in Prilep. Mostly, its two-storey structure is due to the terrain conditions, i.e. it is clearly emphasised at



*Fig. 5. Bachkovo monastery, church of the Sts. Archangels, an exterior view from the northwest.*



*Fig. 6. Asenovgrad, church of the Virgin, an exterior view from the south.*

*garskikh dvukhètazhnikh t͡serkvakh-grobnit͡sakh*, Izvestii͡a na Bŭlgarskii͡a arkheologicheski institut 4 (1926/27) 135–144; N. Chaneva-Dechevska, *Po vŭprosa za tsŭrkvata "Sv. Arhangeli" v Bachkovskii͡a manastir i drugite dvuetazhni tsŭrkvi v raĭona*, Godishnik na department "Arkheologii͡a" – Nov bŭlgarski universitet 2–3 (1996) 334–353.

[28] Mii͡atev, *Arkhitekturata*, 204–205.

[29] Chaneva-Dechevska, *Po vŭprosa za tsŭrkvata „Sv. Arhangeli"*, 352.

[30] Mii͡atev, *Arkhitekturata*, 183–185.

[31] Chaneva-Dechevska, *Arkhitekturni osobenosti*, 138–139.

[32] Particularly at the monastery complexes located on narrow and limited space where there was not much room for the monastery graves; cf. N. Tuleshkov, *Arkhitekturata na bŭlgarskite manastiri*, Sofia 1988, 72–73.

[33] Bouras, *Nea Moni,* 190–191.

[34] H. Buchwald, *Sardis Church E – A Preliminary Report,* Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 26 (1977) 275–276, fig.10.



*Fig. 7. Sofia, Bojana church, an exterior view from the south.*



*Fig. 8. Prilep, church of the St. Archangel Michael, the lower chapel, a fragment of the wall painting.*

its southern and western façade, whereas at the eastern and northern facade, the two-storey construction does not exist at all. The case with the ossuary in Bachkovo is similar, whereas the two-storey structure at the Virgin church of Petrich is skilfully embedded in the defensive fortress of Asenovgrad. It is a different situation at the churche in Bojana and the St. Archangels church in the Bachkovo, where their lower floor served also as a hall (communication), which was the entrance to the older churches.

It can be an indication that, sometimes the idea for a two-storey cemetery church could have emerged from the specific conditions and needs at specific objects. In accordance with such variations we can also add the data that burial findings haven't been found at some of the churches, which means that the idea for a memorial church couldn't have meant and factual burial of the person for whom that function of the church was allocated.[35] In that case, the space takes over the role of a parekklesion in which, from time to time, a memorial service was held in honour of the remarkable ktetor.[36] Most probably, such services were more rarely held and were attended by a small number of people, which explains the weak connection between the floors at these churches. Namely, there wasn't a church of the type where massive stairs were composed as a connection. Instead of that, wooden stairs were used.

In the frame of the similarities of the church in Prilep with the group of Bulgarian two-storeyed memorial churches, is the notice that the biggest number of them is composed as elongated buildings with a dome. However, what makes the difference between the group of churches and the St. Archangel Michael church is the appearance of the two domes in the second one. Even the appearance of the two domes at St Archangel Michael cannot be compared with the globally similar conception of the Virgin of Petrich, where a belfry appears at the western part as a second vertical accent. That means that the sources of the superstructure and the appearance of the two domes, as we have previously pointed out, should be sought in the architecture of Constantinople, i.e. in the most significant mausoleum of the Byzantine architecture – the middle church in the Pantokrator monastery, a church with the same inscription as the one in Prilep, and dedicated to archangel Michael. Even the appearance of the two-storey structure can hide some older model from Constantinople, because, no matter how much someone insist that the two-storied structures at the Bulgarian churches originate from Caucasus, the example of the Virgin of Petrich and the appearance of the basket-wave pattern and particularly of the pendant triangles on its eastern facade, reveal certain Constantinopolitan influences.

At the end we can conclude, that the church of St. Archangel Michael in Prilep is a complex construction, in the planning and composition of which many different segments have been included. Still, in their essence, the wish for building a church – mausoleum has always been interwoven; no matter if it concerned its unusual two-storey structure or its more unusual composition as a two-domed church. Such concept was, surely, an act and request of the ktetor – the *megas chartoularious* John (fig. 8). As a high Byzantine official, he had certainly stayed in Constantinople from where he brought the main conceptions for his memorial church.[37]

---

[35] Burial is not recorded at the churches of Virgin of Petrich and St. Archangels in the Bachkovo monastery. The church St. Archangel Michael can be included in these examples, since according to the reports from the conservation works there were not funeral findings in the substructure of the church.

[36] G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques,* Paris 1969, passim.

[37] About conveying the influences from Constantinople through the ktetors in: P. Vocotopoulos, *The Role of Constantinopolitan Architecture During the Middle and Late Byzantine Period,* Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 31/2 (1981) 559.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST



Alpanko Novello A., Dēmētrokallēs G., *Η Βυζαντινή τεχνη στην Ελλάδα,* Athens 1995 (Alpanko Novello A., Dēmētrokallēs G., *Hē Vyzantinē technē stēn Hellada*, Athens 1995).

Babić G., *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques,* Paris 1969.

Bouras Ch., *Nea Moni on Chios: history and architecture,* Athens 1982.

Brunov N., *K voprosu o bolgarskikh dvukhètazhnikh t͡serkvakh-grobnit͡sakh*, Izvesti͡ia na Bŭlgarski͡ia arkheologicheski institut 4 (1926/27) 135–144.

Buchwald H., *Sardis Church E – A Preliminary Report,* Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 26 (1977) 275–276.

Chaneva-Dechevska N., *Arkhitekturni osobenosti na t͡sŭrkvite sŭs stegnat krŭst od perioda na razviti͡ia feodalizŭm v Bŭlgarii͡a*, in: S. Boi͡adzhiev, N. Chaneva-Dechevska, *Izsledvanii͡a vŭrkhu arkhitekturata na bŭlgarskoto srednovekovie*, Sofia 1982, 140–151.

Chaneva-Dechevska N., *Po vŭprosa za tsŭrkvata "Sv. Arhangeli" v Bachkovskii͡a manastir i drugite dvuetazhni tsŭrkvi v raĭona*, Godishnik na department "Arkheologii͡a" – Nov bŭlgarski universitet 2–3 (1996) 334–353.

Chatzidakis M., *Athen und Umgebung – Attika und Böotien,* in: *Alte Kirchen und Klöster Greichenlands*, ed. E. Melas, Köln 1972.

Constantinides E., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly,* Athens 1992.

Ćornakov D., *Konzervatorsko-istrazivački radovi na arhitekturi i živopisu crkve Sv. Arhanđela kod Prilepa, Zbornik zaštite spomenika kulture* 18 (1967) 91–98.

Ćurćić S., *Architecture in the Byzantine Sphere of Influence Around the Middle of the Fourteenth Century,* in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1989, 58.

Ćurčić S., *Gračanica: istorija i arhitektura*, Beograd–Priština 1988.

Grabar A., *Bolgarskie tserkvi-grobnitsy*, Izvestiia na Bŭlgarskii͡a arkheologicheski institut 1 (1921/22) 103–135.

Grabar A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, I, Paris 1946.

Kasapova E., *Arhitekturata na crkvata Uspenie na Bogorodica – Treskavec*, Skopje 2009.

Korać V., *Jednobrodna crkva sa kupolom u vizantijskoj arhitekturi XI i XII veka*, in: idem, *Izmedju Vizantije i Zapada*, Beograd 1987, 78–80, 83–85.

Korać V., Šuput M., *Arhitektura vizantijskog sveta*, Beograd 1998.

Korunovski S., *Crkovnata arhitektura vo Makedonija vo XIII vek*, Skopje 2000

Korunovski S., Dimitrova E., *Macedonia: L'arte medievale dal IX al XV secolo,* Milan 2006.

Mathews T. F., *The Byzantine Churches of Istanbul. A Photographic Survey*, University Park 1976.

McVey K. E., *The Domed Church as Microcosm. Literary Roots of an Architectural Symbol,* DOP 37 (1983) 91–121.

Megaw A. H. S., *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul,* DOP 17 (1963) 335–364.

Meksi A., *Arhitektura e kishës Mesopotamit,* Monumentet 3 (Tirana 1972) 47–94.

Mi͡iatev K., *Arkhitekturata v srednovekovna Bŭlgarii͡a*, Sofia 1965.

Moutsopoulos N. K., *Πίνακες Βυζαντινής αρχιτεκτονικής,* Thessaloniki 1962 (Moutsopoulos N., *Pinakes Vyzantinēs architektonikēs*, Thessalonikē 1962).

Orlandos A., *Ή παρά την Άρταν μονή των Βλαχερνών,* Αρχείον των βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος 2 (1936) 7 [Orlandos A., *Hē para tēn Artan monē tōn Vlachernōn*, Archeion tōn Vyzantinōn mnēmeiōn tēs Hellados 2 (1936) 7].

Ousterhout R., *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul,* Washington 1987.

Šuput M., *Gottesmutterkirche als Kultbau im Rahmen der byzantinischen Architektur ihrer Zeit,* in: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200 godine*, ed. V. Korać, Beograd 1988, 135, 138.

Tomovski K., *Beitrag zur Geschichte der Kirche des Hl. Nikolaus Šiševski,* Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 392–393.

Tuleshkov N., *Arkhitekturata na bŭlgarskite manastiri*, Sofia 1988.

Van Millingen A., *Byzantine Churches in Constantinople. Their History and Architecture*, London 1912.

Vocotopoulos P., *The Role of Constantinopolitan Architecture During the Middle and Late Byzantine Period,* Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik 31/2 (1981) 559.


# Прилог проучавању архитектуре манастирске цркве Светог арханђела Михаила у Прилепу

Сашо Коруновски

У претходним радовима у којима је проучавана архитектура цркве Светог арханђела Михаила изнето је мишљење да је та црква грађена у две фазе и да представља спој две грађевине, „источне“ и „западне“. Наша истраживања показала су да је главна црква, ктиторско дело великог хартуларија Јована, настала током једног грађевинског захвата (сл. 1 и 2). Та необична и јединствена грађевина са две куполе и двоспратном структуром у западном делу заслужује стога ново и детаљно истраживање.

У раду је анализиран је типолошки концепт једнобродне цркве са две куполе. Он свакако има исходиште у једнобродној једнокуполној цркви с тежњом умножавања купола изнад главног простора. Особеност цркве Светог арханђела Михаила јесте то што се куполе ослањају непосредно на зидове, без употребе пиластара за јачање структурног система. Најбоље паралеле за такву матрицу примењену на цркви у Прилепу налазимо у средњој цркви манастира Христа Пантократора у Цариграду. Као царски маузолеј та је црква била инспирација

за многе грађевине гробне намене у ширем византијском културном кругу.

Друга одлика прилепске цркве јесте то што у њеном западном делу постоји мала капела испод пода наоса. На тај начин та се грађевина укључује у посебну категорију двоспратних храмова. Најближе паралеле постоје у црквама пловдивске области и Софије (Света Богородица у Асеновграду, Свети арханђели у Бачкову, западна црква у Бојани). Неке од њих, без сумње, биле су гробне цркве ктитора. Сличности с прилепском црквом нису у међусобној повезаности већ у заједничком моделу за двоспратне структуре гробне намене.

На крају анализе типологије цркве Арханђела Михаила у Прилепу закључује се да је то веома сложена грађевина, у чијем се планирању преплићу многи елементи структуре са симболичким или утилитарним аспектима, али у основи свих тих елементата лежи идеја изградње цркве маузолеја. Та је идеја свакако била повезана с ктитором – великим хартуларијем Јованом. Као високи чиновник он је свакако добро познавао дела цариградске архитектуре, па је одлучио да неке аспекте престоничке меморијалне архитектуре угради и у свој маузолеј – цркву Светог арханђела Михаила у Прилепу.

# Иконографски програм најстаријег живописа цркве Богородице Перивлепте у Охриду

## Попис фресака и белешке о појединим програмским особеностима*

Миодраг Марковић**

Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности

UDC 75.052.046.3(497.7 Ohrid)»12»
DOI 10.2298/ZOG1135119M
Оригиналан научни рад

*У тексту је детаљно и систематски представљен целокупан тематски репертоар фресака цркве Богородице Перивлепте у Охриду. Поред тога, публиковани су или идентификовани текстови на свицима појединих фигура у наосу и припрати, натписи на представама апотропејских крстова, као и ктиторски натпис који никада није био сасвим прецизно прочитан. На крају текста указано је на неколико програмских одлика живописа Богородице Перивлепте.*

*Кључне речи: црква Богородице Перивлепте у Охриду, иконографски програм, крстови са „криптограмима“, византијско сликарство*

*The thematic repertoire of frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid is presented systematically and in detail. The list of representations includes a number of scenes and individual figures of saints who were not identified earlier on, or were incorrectly identified. In addition to that, the inscriptions on the scrolls of saints in the naos and narthex have been published, as well as the ktetor's inscription and the inscriptions written in acronymic form beside the apotropaic crosses. The paper also deals with some features of the iconographic program.*

*Key words: Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid, iconographic program, crosses with "cryptograms", Byzantine painting*

Богородица Перивлепта, задужбина угледног византијског достојанственика великог хетеријарха Прогона Сгура и његове жене Евдокије Комнин, сроднице цара Андроника II Палеолога, једна је од најзначајнијих црквених грађевина у историји Охрида. Као уметнички споменик она својом архитектуром и зидним сликарством далеко превазилази локалне оквире. Разумљиво је стога што је о њој често писано. Највише пажње посвећено је првобитним фрескама, завршеним 1294. или 1295. године. Откако су средином прошлог века очишћене, оне су готово непрестано побуђивале интересовање истраживача византијског сликарства епохе Палеолога. Највише је писано о зографима Евтихију и Михаилу Астрапи, чији су потписи откривени на неколико места у цркви.[1] Знатан број текстова написан је и о неким иконографским и програмским особеностима фресака Перивлепте, као и о појединим циклусима, сценама и појединачним светитељским фигурама.[2] И тематски репертоар живописа Сгурове задужбине у више је наврата објављиван, али с мањим или већим пропустима.[3] Осим тога, он до сада никада није био изложен систематично и у потпуности, па ћемо покушати то да учинимо овом приликом, указујући при томе на текстове у којима су поједини делови иконографског програма први пут поменути и прецизно идентификовани.

У калоти куполе насликан је медаљон с попрсјем Христа Пантократора,[4] оперважен широком траком на којој су исписани петнаести и шеснаести стих 79. псалма.[5] Медаљон придржава шест лебдећих анђела.[6] У тамбуру су пророци с развијеним свицима у рукама. Ту

* Овај чланак – саопштен у краћој форми на Петој националној конференцији византолога, одржаној новембра 2010. године у Београду – написан је у оквиру рада на пројекту *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* (ев. бр. 177032), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

**mmarkovi@f.bg.ac.rs

[1] За литературу о Евтихију и Михаилу Астрапи v. Ц. Грозданов, *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990, 84–93, 98–101; M. Marković, *The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid*, ЗЛУМС 38 (2010) 18 (n. 6), 22 (n. 7).

[2] Најисцрпнији преглед литературе о фрескама Богородице Перивлепте сачинио је Ц. Грозданов (*Студии*, 84–101). За текстове објављене после 1990. године v. n. 267 supra.

[3] Cf. Д. Ќорнаков, *По конзерваторските работи во црквата Св. Богородица Перивлептос (Св. Климент) во Охрид*, Културно наследство 2 (1961) 74–89 (у попис нису укључени Богородичин циклус, најнижа зона фресака у наосу и живопис припрате); R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband*, Giesen 1963, Plan 20–22 (с допунама публикованим тринаест година касније: *Register zu Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Teil I–III, mit Denkmälerkarte und Beilagen*, Giesen 1976, Ergänzungen und Berichtigungen zu Plan 20–22); П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 48–51, сх. I–VI; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, Paris 1977, 167–168; J. Poposka, *Church Mother of God Peribleptos – St. Clement*, Ohrid 2006, 33–77.

[4] F. Mesesnel, *Ohrid*, Skoplje 1934, 42; Ќорнаков, *op. cit.*, 84.

[5] Ќорнаков, *op. cit.*, 84, сл. 12 (наведен је текст који је исписан на траци, али без идентификације); П. Миљковиќ-Пепек, *Црквата Св. Јован Богослов – Канео во Охрид*, Културно наследство 3 (1967) 77 (аутор наводи да текст исписан око Христа Пантократора у охридској Перивлепти садржи делове 80. псалма); Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου στην Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001, 5 (аутор цитира текст натписа и идентификује га, према *Септуагинти*, као Пс 79, 15–16; реч је о четрнаестом и петнаестом стиху 80. псалма према нумерацији псалама у тзв. масоретском тексту јеврејске Библије).

[6] Ќорнаков, *op. cit.*, 84.



*Сл. 1. Св. Јован јеванђелист, детаљ, североисточни пандантиф. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 1. St. John the evangelist, detail. Church of the Virgin Peribleptos, north-eastern pendentive. Photo: I. M. Djordjević*



*Сл. 2. Св. Стефан првомученик, пролаз између ђаконикона и беме. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 2. St. Stephen the first martyr. Church of the Virgin Peribleptos, passage between the diakonikon and the bema. Photo: I. M. Djordjević*

је укупно дванаест фигура, по три између свака два прозора (Језекиљ,[7] Захарија,[8] Јеремија,[9] Авакум,[10] Данило,[11] Јоил,[12] Соломон,[13] Давид,[14] Наум,[15] Софонија,[16] Михеј[17] и Исаија[18]). На пандантифима су насликана четворица јеванђелиста (Матеј, Марко, Лука и Јован; сл. 1),[19] а

[7] Ќорнаков, *op. cit.*, 84; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Јез 37, 1).

[8] Ќорнаков, *op. cit.*, 84; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Зах 9, 9).

[9] Ќорнаков, *op. cit.*, 84; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Вар 3, 36).

[10] Ќорнаков, *op. cit.*, 84; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Ав 3, 3).

[11] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Дан 2, 44).

[12] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Јез 11, 17); И. Заров, *Към иконографията на стенната живопис в купола на църквата Св. Богородица Перивлепта в Охрид*, Проблеми на изкуството 40/1 (2007) 20, 24, n. 70 (аутор наводи текст на свитку и идентификује га као парафразу Ис 66, 18). Обе наведене идентификације непрецизне су. На Јоиловом свитку цитиран је, у ствари, текст из 36. главе *Књиге пророка Језекиља* (36, 24): ΤΑΔΕ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΛΕΙ[Μ]ΨΟΜΑΙ ΥΜΑΣ ΕΚ ΤΩΝ ΕΘΝΩ[Ν].

[13] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Пр 9, 1).

[14] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Пс 71, 6).

[15] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Нм 2, 14). Cf. и Заров, *Към иконографията*, 21, 24, n. 88, где је текст на свитку пророка Наума идентификован као Зах 8, 7. Оба наведена места из Старог завета одговарају натпису исписаном на свитку пророка Наума, али се чини да је прва идентификација прихватљивија, с обзиром на иконографску традицију и литургијску праксу.

[16] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Соф 3, 8).

[17] Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Мих 4, 6).

[18] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Παπαμαστοράκης, *op. cit.*, 5 (текст на свитку и идентификација – Ис 19, 1).

[19] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21–22; И. К. Заров, *Иконографијата на евангелистите во пандантифите на Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Balcanoslavica 34–36 (2004–2006) 123–127, слике на стр. 133–135 (са текстом који јеванђелист Матеј исписује на свитку). Представе на пандантифима током последњих деценија претрпеле су знатна оштећења, па су и натписи који су били исписани на њима углав-

између њих су два Христова нерукотворена лика (Убрус и Керамида)[20] и два попрсја анђела у медаљонима.[21]

Полукалоту олтарске апсиде краси стојећа фигура Богородице Оранте,[22] испод које је насликано Причешће апостола хлебом и вином.[23] У доњој зони налазе се фигуре четворице великих црквених отаца у оквиру симболичне представе архијерејске службе (Јован Златоусти[24] и Атанасије Велики[25] су на јужној страни, а Василије Велики[26] и Григорије Богослов[27] на северној). Двојица саслужитеља те службе (Кирил Александријски[28] и Никола Мирликијски[29]) насликана су у најнижим зонама јужног и северног зида беме. Непосредно изнад фигура архијереја који служе налази се узак појас с попрсјима седамнаесторице угледних хришћанских прелата. Седморица су на зиду апсиде (Јаков брат Божји,[30] Силвестер, папа римски,[31] Климент, папа римски,[32] Митрофан,[33] Методије,[34] Тарасије,[35] Герман[36]), а по петорица на јужном (Јован Милостиви,[37] Мелетије,[38] Епифаније,[39] Андреј Критски,[40] Амфилохије[41]) и северном (Павле Исповедник,[42] Евтихије,[43] Михаило Исповедник,[44] Јеротеј,[45] Дионисије[46]) зиду беме. Свод беме и највише делове њеног јужног и северног зида заузима Вазнесење Христово.[47] Испод те композиције на јужном зиду је Тајна вечера,[48] док су на одговарајућем месту на северном зиду две сцене из циклуса Христових јављања по васкрсењу (Јављање ученицима на гори у Галилеји,[49] Неверовање Томино[50]). Тзв. тријумфални лук, то јест лучно завршен источни зид беме, сведен на оквир апсиде, прекривен је низом од двадесет седам медаљона с попрсјима. У средишту тог низа налази се Христос Емануил,[51] окружен арханђелима Михаилом[52] и Гаврилом.[53] Следи шест старозаветних личности које су приказане као првосвештеници, а означене као пророци или праведници (Арон,[54] Мојсије,[55] Ор,[56] Самуило,[57] Мелхиседек,[58] Захарија[59]). Непосредно испод њих су Финес[60] и Исус Навин,[61] такође старозаветни праведници, док се у доњем делу низа налазе попрсја шеснаест Христових прародитеља (Ноје,[62] Енох,[63] Аврам,[64] Исак,[65] Јаков[66] и



*Сл. 3. Св. Григорије епископ Велике Јерменије, јужни зид ђаконикона. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 3. St. Gregory of Great Armenia. Church of the Virgin Peribleptos, south wall of the diakonikon. Photo: I. M. Djordjević*

ном пропали. Извесно је, међутим, да је реч о текстовима који су били уобичајени за исписивање на представама јеванђелиста. О томе сведочи поменути текст на Матејевом свитку, а и једна стара фотографија с које се може прочитати текст на књизи коју исписује јеванђелиста Јован: ΕΝ Α<ΡΧΗ> ΗΝ Ο ΛΟΓΟ(C)…

[20] Ќорнаков, *op. cit.*, 85; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 48; Заров, *Иконографијата*, 127–129, сл. на стр. 136.

[21] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 48; Заров, *Иконографијата*, 127–130, сл. на стр. 136.

[22] Ќорнаков, *op. cit.*, 77.

[23] Ќорнаков, *op. cit.*, 75–76.

[24] Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, 74; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; G. Babić, Ch. Walter, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, REB 34 (1976) 275 (идентификација текста на свитку – молитва трећег антифона на литургијама светог Јована Златоустог и светог Василија Великог); И. К. Заров, *Портрети и натписи во олтарскиот простор и наосот на Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Patrimonium.Mk II/3-6 (2008–2009) 59, 62 (текст на свитку).

[25] Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, 74; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – молитва првог антифона на литургијама светог Јована Златоустог и светог Василија Великог); Заров, *Портрети*, 62 (текст на свитку).

[26] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – молитва која се чита у време појања *Херувимске песме* на Литургији светог Василија Великог); Заров, *Портрети*, 62 (текст на свитку).

[27] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – молитва Малог входа на литургијама светог Јована Златоустог и светог Василија Великог); Заров, *Портрети*, 62 (текст на свитку).

[28] Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, 74; Hamann-Mac Lean, *Hallensleben, op. cit.*, Pl. 20; Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – возглас пред *Достојно* на Литургији светог Јована Златоустог); Заров, *Портрети*, 62, 64 (текст на свитку).

[29] Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, 74; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – возглас на другој молитви верних на Литургији светог Василија Великог); Заров, *Портрети*, 64 (текст на свитку).

[30] Ќорнаков, *op. cit.*, 74; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[31] *Ibid.*

[32] *Ibid.*

[33] *Ibid.*

[34] Ќорнаков, *op. cit.*, 74; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

[35] *Ibid.*

[36] *Ibid.*

[37] Ќорнаков, *op. cit.*, 75; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

[40] *Ibid.*

[41] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[42] Ќорнаков, *op. cit.*, 74; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

[43] *Ibid.* [44] *Ibid.*

[45] *Ibid.* [46] *Ibid.*

[47] Ќорнаков, *op. cit.*, 77–78.

[48] Ќорнаков, *op. cit.*, 76–77.

[49] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

[50] Ќорнаков, *op. cit.*, 75.

[51] Ќорнаков, *op. cit.*, 77.

[52] *Ibid.* [53] *Ibid.*

[54] *Ibid.* [55] *Ibid.*

[56] S. Dufrenne, *Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIV$^e$ siècle*, in: *Византијска уметност почетком XIV века. Научни скуп у Грачаници, 1973*, ed. С. Петковић, Београд 1978, 34, n. 37 (с претпоставком да је реч о Ору, на основу аналогије с примером из цариградске Хоре и почетног слова Ω из легенде); Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству*, ЗРВИ 37 (1998) 124, n. 15 [с читањем легенде: ὁ προφ(ή)τι‹ς› ὡρ)].

[57] Ќорнаков, *op. cit.*, 77.

[58] *Ibid.* [59] *Ibid.* [60] *Ibid.* [61] *Ibid.* [62] *Ibid.* [63] *Ibid.* [64] *Ibid.*

[65] *Ibid.* [66] *Ibid.*



*Сл. 4а. Св. Ахилије, јужни зид ђаконикона. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 4a. St. Achilleios. Church of the Virgin Peribleptos, south wall of the diakonikon. Photo: I. M. Djordjević*



*Сл. 4б. Св. Ахилије, детаљ. Јужни зид ђаконикона (дигитално обрађена фотографија на којој су истакнути трагови натписа са именом светог)*
*Fig. 4b. St. Achilleios, detail. Church of the Virgin Peribleptos, south wall of the diakonikon (digitally processed image, emphasizing traces of the inscription with the saint`s name)*

његови синови Јуда,[67] Јосиф,[68] Венијамин,[69] Рувим,[70] Исахар,[71] Симеон,[72] Завулон,[73] Леви,[74] Нефталим,[75] Асир[76] и Гад[77]). Низ завршавају медаљони с представама Јаковљевог сина Дана[78] и старозаветног судије Гедеона.[79] Они су, међутим, насликани на северном и јужном зиду беме, покрај два најнижа медаљона са тзв. тријумфалног лука.

Пролази између беме и других делова олтарског простора (проскомидије и ђаконикона) украшени су фигурама четворице светих ђакона. Уз проскомидију су представљени Роман[80] и Евпло,[81] а уз ђаконикон Стефан (сл. 2) [82] и Лаврентије.[83]

У апсиди ђаконикона насликано је попрсје светог Јована Претече.[84] Испод њега су попрсја светог Ипатија, епископа Гангре,[85] и светог Власија, епископа Севастије.[86] У најнижој зони апсиде насликана је стојећа фигура светог Игњатија Богоносца, епископа Антиохије.[87] На своду и у највишој зони бочних зидова ђаконикона представљене су две сцене из циклуса светог Јована Претече: Благовести Захарији (северно)[88] и Рођење светог Јована (јужно).[89] У средишњој зони северног зида су Посета Марије Јелисавети[90] и Три јеврејска младића у пећи огњеној,[91] а у истој зони јужног зида насликане су три почетне сцене Богородичиног циклуса (Јоаким и Ана доносе дарове у храм,[92] Повратак Јоакима и Ане из храма са одбијеним даровима[93] и Благовести Јоакиму[94]). На западном зиду, наспрам Претечиног попрсја, налази се попрсје пророка Илије.[95] Најнижу зону ђаконикона красе фигуре архијереја. На јужном зиду су свети Григорије, епископ Велике Јерменије (сл. 3),[96] свети Антипа, епископ

[67] S. Dufrenne, *L'enrichissemnet du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani, 1965*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1967, 40 (ауторка помиње да се међу попрсјима насликаним у медаљонима на тријумфалном луку у охридској Богородици Перивлепти налазе представе дванаесторице синова Јаковљевих, што подразумева претпоставку о постојању представе Јуде, четвртог Јаковљевог и Лијиног сина); Ц. Грозданов, *О идејно-тематским основама живописа у ђаконикону цркве Богородице Перивлепте у Охриду*, Зограф 33 (2009) 96–98 (*Јуда Јаковљев*). У вези са идентификацијом праоца Јуде ваља нагласити да се на представи из Богородице Перивлепте још назиру делови натписа с његовим именом: ο δ῎ί̈κ(αιος) ‹Ἰ›Ꝑδ(ας).

[68] Ќорнаков, *op. cit.*, 77.

[69] *Ibid.* [70] *Ibid.* [71] *Ibid.* [72] *Ibid.* [73] *Ibid.* [74] *Ibid.* [75] *Ibid.*

[76] *Ibid.* [77] *Ibid.* [78] *Ibid.* [79] *Ibid.*

[80] Ќорнаков, *op. cit.*, 83.

[81] *Ibid.*

[82] Ќорнаков, *op. cit.*, 81–82. Свети Стефан овде је представљен у тзв. апостолском виду, одевен у хитон и химатион. Оно што, међутим, ту представу одваја од аналогних примера није одећа, већ делимично развијен свитак који првомученик придржава обема рукама. На њему се још разазнаје текст: ΕΙΔΟΝ ΤΟΥΣ ΟΥΡΑΝΟΥΣ (= „… видех небеса…"; парафраза 56. стиха седме главе *Дела апостолских*). Реч је о делу описа Стефанове визије небеског престола са Христом који стоји десно од Бога Оца.

[83] Ќорнаков, *op. cit.*, 81.

[84] *Ibid.*

[85] Ќорнаков, *op. cit.*, 80.

[86] *Ibid.* [87] *Ibid.*

[88] *Ibid.*

[89] Ќорнаков, *op. cit.*, 79.

[90] *Ibid.* [91] *Ibid.* [92] *Ibid.*

[93] Ќорнаков, *op. cit.*, 79; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[94] Ќорнаков, *op. cit.*, 79; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21. Композиција Благовести Јоакиму једним својим делом залази у наос.

[95] Poposka, *Church*, 38 („неидентификовани пророк", с претпоставком да је реч о Малахији), 124 (илустрација у колору); Заров, *Портрети*, 72, 75 (аутор препознаје пророка Илију, наводећи текст на његовом свитку и идентификујући га као 2Цар 2, 2); Грозданов, *О идејно-тематским основама*, 93, сл. 8.

[96] Ќорнаков, *op. cit.*, 79 („свети Григорије"); Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20 („свети Григорије Чудотворац?"); Babić, Walter, *op. cit.*, 275 („свети Григорије"; идентификација текста на свитку – молитва за оглашене на Литургији пређеосвећених дарова); Poposka, *Church*, 38–39 („свети Григорије из Нисе"); Заров, *Портрети*, 65, 74 („свети Григорије Акрагантијски"; текст на свитку). С обзиром на то да су на другим местима у олтару насликани свети Григорије Богослов, свети Григорије из Нисе и свети Григорије Чудотворац, извесно је да је у ђаконикону представљен један од тројице преосталих чешће сликаних архијереја истог имена: свети Григорије Акрагантијски, свети Григорије Двојеслов (папа римски) или свети Григорије, епископ Велике Јерменије. Представе тих архијереја из сродних споменика (Старо Нагоричино, Грачаница, хиландарски католикон, Свети Никола Орфанос у Солуну) не могу допринети поузданој идентификацији примера из охридске цркве јер немају веће сличности с њим, а и међусобно се разликују. Остаци натписа, међутим, говоре у прилог препознавања светог као епископа Велике Јерменије: ΑΓ(ΙΟ)C <ΓΡ>ΗΓΟ|<Ρ>Ι<Ο>C <ΤΗC> <ΜΕ>ΓΆ<ΛΗC> ΑΡ<ΜΕΝΙΑC>.



*Сл. 5. Св. Модест Јерусалимски, јужни зид проскомидије. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 5. St. Modestus of Jerusalem. Church of the Virgin Peribleptos, south wall of the prothesis. Photo: I. M. Djordjević*

Пергама,[97] и свети Ахилије из Ларисе (сл. 4а).[98] Они су представљени као свештенослужитељи, у полупрофилу, с развијеним свицима у рукама. Наспрам њих су фронталне фигуре светог Астија, епископа драчког,[99] и светог Исавра, атинског ђакона, пострадалог у Аполонији.[100]

У апсиди проскомидије насликана је попрсна представа Богородице с Христом Емануилом у медаљону на грудима.[101] Испод ње су попрсја двојице епископа –

[97] Ќорнаков, *op. cit.*, 79; Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – прва молитва верних на Литургији светог Василија Великог); Заров, *Портрети*, 75 (наводи текст на свитку).

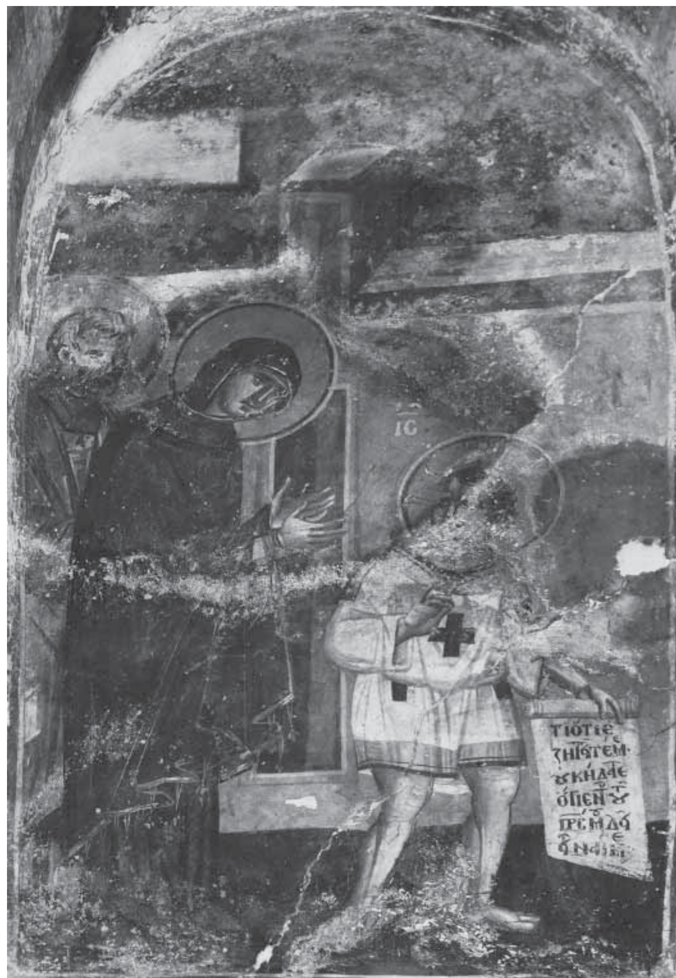
[98] Ќорнаков, *op. cit.*, 79 (од натписа са именом светог чита: ο αγιος .....ος); Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – возглас који се говори после молитве за оглашене на Литургији пређеосвећених дарова); Poposka, *Church*, 39 (идентификује архијереја као светог Ахилу, патријарха александријског); Заров, *Портрети*, 75 (наводи текст на свитку). Још се, међутим, назиру слова са именом светог – Ο ΑΓ(ΙΟ)<С> ΑΧΕΙΛΙΟС – што омогућује да се у њему препозна славни епископ Ларисе (сл. 4б). Таквој идентификацији одговара и физиономија фигуре насликане на јужном зиду ђаконикона Богородице Перивлепте (старији човек краће седе косе, с бујном седом брадом, раздељеном на два шиљата прамена). У уметности епохе Палеолога свети Ахилије Лариски најчешће је имао такав лик, v. Ц. Грозданов, *Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис*, Зборник. Средновековна уметност 3 (2001) 19–23; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 161–163.

[99] Ќорнаков, *op. cit.*, 79.

[100] C. Grozdanov, *Saint Astios de Dyrrachion dans la peinture du Moyen âge*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, ed. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ε. Κυριακούδης, Θεσσαλονίκη 2001, 82–83, 85–86. Од фигуре светог Исавра преостали су само фрагменти.



*Сл. 6. Св. Данило Столпник, лунета северне бифоре наоса. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 6. St. Daniel the Stylite. Church of the Virgin Peribleptos, northern double light window of the nave. Photo: I. M. Djordjević*



*Сл. 7. Јосиф и Марија проналазе малог Христа у храму, југозападни травеј наоса. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 7. Finding of the Child Jesus in the Temple (Luke 2, 48–49). Church of the Virgin Peribleptos, south-western bay of the nave. Photo: I. M. Djordjević*

[101] Ќорнаков, *По конзерваторските работи*, 83 („Богородица с Христом у медаљону"). За касније описе и тумачења представе cf. A. Grabar, *Sur les sources des peintres byzantins des XIII$^{e}$ et XIV$^{e}$ siècles*, CA 12 (1962) 362, n. 6 [„Богородица Влахернитиса са судом у коме се, као у магичном огледалу (*speculum*), у виду Христа детета одсликава Логос који ће бити оваплоћен"]; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50 („Богородица с Христом у конкавном медаљону"); G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969, 135–136 („Богородица типа Знамење"); *Register zu Die Monumentalmalerei*, zu Plan 22, 47 („Марија са Христом Емануилом у медаљону – Знамење"); Г. Бабић, *Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 383 („једна од ликовних формула теме *Богородица извор живота*, где је на грудима Богородице у попрсју насликан Христос Емануило у плиткој посуди која личи



*Сл. 8а. Помазање Христово у Витанији, северозападни травеј наоса. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 8a. Anointing of Christ at Bethany. Church of the Virgin Peribleptos, north-western bay of the nave. Photo: I. M. Djordjević*



*Сл. 8б. Помазање Христово у Витанији, југозападни травеј (цртеж: Д. Нагорни)*
*Fig. 8b. Anointing of Christ at Bethany. Church of the Virgin Peribleptos, north-western bay (drawing: D. Nagorni)*



*Сл. 9. Помазање Христово у Витанији, Дечани, параклис Св. Николе. Фотографија: BLAGO Fund, Inc.*
*Fig. 9. Anointing of Christ at Bethany. Dečani, chapel of St. Nicholas. Photo: BLAGO Fund, Inc.*

светог Антима Никомедијског[102] и светог Партенија из Лампсака,[103] док је у најнижој зони стојећа фигура неидентификованог архијереја, која представља пандан фигури светог Игњатија у ђаконикону.[104]

На своду и у највишој зони бочних зидова проскомидије приказани су Гостољубље Аврамово (јужно)[105] и Христова вечера у Емаусу (северно).[106] У средишњој зони јужног зида виде се попрсја светог Модеста (сл. 5) и непознатог архијереја,[107] као и Визија

---

на школьку"); В. Милановић, *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 150 (одбацује повезаност иконографског типа представе Богородице из протезиса охридске Богородице Перивлепте са цариградским култом Богородице *Ζωοδόχος Πηγή*; према њеном опису, Богородица на грудима држи сферно удубљен медаљон, који по облику подсећа на суд и из чијег отвора извирује Емануилово попрсје); Poposka, *Church*, 36 („Богородица с Христом који, приказан у посуди сличној патени, симболизује Христа Агнеца"); Заров, *Портрети*, 69 („Богородица с малим Христом у медаљону конкавне форме, што је можда асоцијација на пећину у којој је Христос рођен").

[102] Ќорнаков, *op. cit.*, 82.

[103] *Ibid*.

[104] Ќорнаков, *op. cit.*, 82 („попрсје непознатог свеца у фелону и омофору"); Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50 („архијереј са уништеном сигнатуром"); Poposka, *Church*, 36 („стојећа фигура неидентификованог прелата у полиставриону, покривених руку, са јеванђељем у рукама"); Заров, *Портрети*, 71 („стојећа фигура непознатог архијереја дуге беле браде и косе, у полиставриону и омофору, са јеванђељем у рукама, потпуно уништене сигнатуре"). Трагови натписа са именом светог још су видљиви, али нисмо успели да их прочитамо.

[105] Ќорнаков, *op. cit.*, 83.

[106] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50.

[107] Ќорнаков, *op. cit.*, 82 („две попрсне фигуре сликане ан фас, скоро уништених сигнатура"); Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50 („попрсја два архијереја са уништеним сигнатурама"); *Register zu Die Monumentalmalerei*, zu Plan 22, 46a–46b („попрсја двојице епископа"); Poposka, *Church*, 37 („портрети двојице неидентификованих прелата"). Избледела слова легенде исписане поред попрсја које је ближе наосу [О А‹Г›(ІО)С МΩΔЕСТОС] упућују на закључак да је реч о

светог Петра Александријског.[108] У истој зони северног зида налазе се три завршне сцене Богородичиног циклуса (Јосифови прекори Богородици,[109] Марија пије воду изобличења[110] и Јосифов сан[111]). На западном зиду проскомидије насликан је пророк Јелисеј,[112] а у најнижој зони су шесторица учесника симболичне Службе архијереја. На северном зиду су свети Григорије из Нисе,[113] затим архијереј чији је доњи део фигуре уништен (судећи по особеној физиономији, то је свети Григорије Чудотворац),[114] свети Спиридон, епископ Тримитунта на Кипру,[115] и један неидентификовани архијереј.[116] На јужном зиду су свети Елефтерије, епископ илирски,[117] и архијереј од чије су фигуре преостали незнатни фрагменти.[118]

Сводови пролаза који воде из проскомидије и ђаконикона у наос украшени су попрсјима мученика. Изнад пролаза у проскомидију насликани су свети врачи Кир[119] и Јован,[120] а изнад пролаза у ђаконикон браћа Флор[121] и Лавр,[122] страдалници из Улпијане.

Сводове и највише зоне зидова наоса прекривају сцене из циклуса Великих празника. У јужном краку крста распоређени су Благовести,[123] Рођење[124] и Сретење,[125] у западном Силазак у ад,[126] Мироносице на гробу Христовом,[127] Цвети,[128] Распеће,[129] Духови[130] и Успење,[131] а у северном Крштење,[132] Преображење[133] и Васкрсење Лазарево.[134]

У темену свода западног крака крста налази се медаљон с попрсјем Старца дана,[135] а у лунети северне



*Сл. 10. Христово помазање у кући Симона фарисеја, Дечани, наос. Фотографија: BLAGO Fund, Inc.*
*Fig. 10. Christ in the house of Simon. Dečani, nave. Photo: BLAGO Fund, Inc.*

светом Модесту, архиепископу јерусалимском. Такву идентификацију потврђују представе светог Модеста с јужног зида беме у Грачаници и из олтара Старог Нагоричина. Сачувани остаци натписа са именом другог архијереја нису читљиви.

108 Миљковиќ-Пепек, *op. cit.*, 50.

109 Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49. Композиција Јосифови прекори Богородици једним својим делом припада наосу.

110 Ќорнаков, *op. cit.*, 82.

111 *Ibid*.

112 Ќорнаков, *op. cit.*, 83.

113 Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20 (идентификација светог); Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – молитва приношења на Литургији светог Василија Великог); Заров, *Портрети*, 70–71 (текст на свитку).

114 Заров, *Портрети*, 66, 68, 71, 73 (идентификује светог и чита сачувани део текста који је био исписан на његовом свитку).

115 Ќорнаков, *op. cit.*, 82; Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – молитва *Трисвете песме* на литургијама светог Јована Златоустог и светог Василија Великог); Заров, *Портрети*, 73 (текст на свитку).

116 Ќорнаков, *op. cit.*, 82 („непознат архијереј"); Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20 („епископ са уништеним натписом"); Миљковиќ-Пепек, *op. cit.*, 50 („архијереј са уништеном сигнатуром"); Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – возглас пред *Достојно* на Литургији светог Јована Златоустог); Poposka, *Church*, 37 („прелат с развијеним свитком"); Заров, *Портрети*, 68, 73 (идентификује архијереја као светог Александра Александријског и наводи текст на свитку).

117 Ќорнаков, *op. cit.*, 82; Babić, Walter, *op. cit.*, 275 (идентификација текста на свитку – молитва усрдног мољења која се говори по читању јеванђеља на литургијама светог Јована Златоустог и светог Василија Великог); Заров, *Портрети*, 73 (текст на свитку).

118 Ќорнаков, *op. cit.*, 82 („фрагмент фигуре с фелоном и свитком"); Миљковиќ-Пепек, *op. cit.*, 50 („уништена фигура светитеља").

119 Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50.

120 Ќорнаков, *op. cit.*, 83.

121 Poposka, *Church*, 38.

122 Ќорнаков, *op. cit.*, 81.

123 Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

124 Ќорнаков, *op. cit.*, 87; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

125 Ќорнаков, *op. cit.*, 86; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

126 Ќорнаков, *op. cit.*, 88; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

127 Ќорнаков, *op. cit.*, 88 („Мироносице на гробу Христовом и Јављање двема женама"); Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

128 Ђ. Мано-Зиси, *Мали прилози о живопису 14. века охридских цркава*, Старинар 6 (1931) 134; Ќорнаков, *op. cit.*, 87; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

129 Petković, *La peinture*, II, 55; Ќорнаков, *op. cit.*, 87–88; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

130 G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro, Album présenté par A. Frolow*, 3, Paris 1962, Pl. 11/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21–22.

131 Millet, *op. cit.*, Pl. 12/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21–22.

132 Ќорнаков, *op. cit.*, 85–86; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

133 Ќорнаков, *op. cit.*, 86; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

134 Millet, *op. cit.*, Pl. 3/3; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

135 Millet, *op. cit.*, Pl. 5/1; Poposka, *Church*, 52



*Сл. 11а. Св. Теодосије Општежитељ, северни зид наоса. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 11a. St. Theodosios the Koinobiarches. Church of the Virgin Peribleptos, northern wall of the nave. Photo: I. M. Djordjević*

бифоре, која дели представу Васкрсења Лазаревог на два дела, насликан је свети Данило Столпник (сл. 6).[136]

У зони испод циклуса Великих празника, на јужној и северној страни наоса, почев од јужног дела источног зида, наставља се циклус Страдања Христових, започет у олтару представом Тајне вечере. У наосу је насликано дванаест сцена: Прање ногу,[137] Молитва у Гетсиманији,[138] Издајство Јудино,[139] Христос у кући свештеничког поглавара (Јн 18, 13–23),[140] Одрицање Петрово[141] и Христос пред Пилатом[142] (јужни крак уписаног крста и јужна страна западног травеја), Ругање Христу,[143] Пут на Голготу,[144] Христос одбија да пије сирће помешано са жучи пред голготским крстом (Мт 27, 33–34),[145] Пењање на крст,[146] Оплакивање Христово[147] и Скидање с крста (северна страна западног травеја и северни крак уписаног крста).[148]

Сцене из циклуса Христових чуда и поука, укупно њих петнаест, распоређене су у горњим зонама југозападног и северозападног травеја.

У југозападном травеју су Изгон трговаца из храма,[149] Христов разговор са Самарјанком,[150] две сцене које се односе на причу о проповеди дванаестогодишњег Христа у јерусалимском храму [Христос беседи са учитељима у храму (Лк 2, 46–47),[151] Јосиф и Марија проналазе Христа у храму (Лк 2, 48–49; сл. 7)[152]], као и две сцене посвећене Христовој проповеди у синагоги у Назарету [Христос чита *Књигу пророка Исаије* у назаретској синагоги (Лк 4, 17–19),[153] Христос беседи у назаретској синагоги (Лк 4, 21–22)[154]].

У северозападном травеју насликане су следеће сцене: Христов разговор са Закхејем,[155] Исцељење човека болесног од водене болести,[156] Помазање Хри-

[136] Millet, *op. cit.*, Pl. 3/3 (без идентификације светог); Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 48, n. 187 (аутор наводи да је у лунети бифоре насликан један од светих столпника, од којег је сачувана само глава); Poposka, *Church*, 106 (илустрација у боји, без идентификације светог). Свети Данило лако се препознаје на основу сачуваних остатака натписа на фресци: Ο ΑΓ(ΙΟ)C ΔΑ<Ν>ΙΗΛ Ο CΤΥΛ(ΙΤΗ)C. И лунете бифора јужног и западног зида наоса красиле су некада, без сумње, представе столпника, али оне нису сачуване.

[137] Ќорнаков, *op. cit.*, 87; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[138] С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 24; Millet, *op. cit.*, Pl. 5/2; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[139] Радојчић, *Мајстори*, 23; Millet, *op. cit.*, Pl. 7/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[140] Millet, *op. cit.*, Pl. 8/1 („Суђење пред Аном“); Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21 („Христос пред првосвештеником“); Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 48 („Христос у судници“).

[141] Мано-Зиси, *Мали прилози*, 134; Millet, *op. cit.*, Pl. 7/4; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[142] З. Блажић, *Чишћење и конзервација фресака у цркви Св. Климента у Охриду*, Зборник заштите споменика културе I/1 (1951) 63; Millet, *op. cit.*, Pl. 8/3; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[143] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

[144] Millet, *op. cit.*, Pl. 8/2; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

[145] Мано-Зиси, *Мали прилози*, 134 („Подизање крста, Исус одбија пиће“); Petković, *La peinture* II, 55 („Припремање крста“); Millet, *op. cit.*, Pl. 8/4; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

[146] Millet, *op. cit.*, Pl. 9/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

[147] Блажић, *Чишћење*, 60; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

[148] Ќорнаков, *op. cit.*, 86; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

[149] Мано-Зиси, *Мали прилози*, 134–135; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

[150] Ќорнаков, *op. cit.*, 88.

[151] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49 („Христос дете беседи с књижевницима у храму“). У натпису на фресци цитира се део 46. стиха друге главе Лукиног јеванђеља: ΕΝ ΜΕΣΩ Τ(ΩΝ) ΔΙΔΑΣΚΑΛ(ΩΝ).

[152] Poposka, *Church*, 52 („Повратак Исуса, Марије и Јосифа у Назарет, Лк 2, 48–49“). Представа се прецизно идентификује на основу текста исписаног на свитку који држи мали Христос: ΤΙ ΟΤΙ ΕΖΗΤΕΙΤΕ ΜΕ; ΟΥΚ ΗΔΕΙΤΕ ΟΤΙ ΕΝ Τ(ΟΙ)Σ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)Σ ΜΟΥ ΔΕΙ ΕΙΝΑΙ ΜΕ (Лк 2, 49).

[153] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49 („Христос у синагоги“); *Register zu Die Monumentalmalerei*, zu Plan 21 („Христос чита *Књигу пророка Исаије* у синагоги у Назарету“).

[154] *Register zu Die Monumentalmalerei*, zu Plan 21 („Христос проповеда о испуњењу Писма и пророчанства, Лк 4, 16–28“). И ову сцену прецизно одређује натпис исписан на фресци: CΗΜΕΡΟΝ ΠΕΠΛΗΡΩΤΑΙ Η ΓΡΑΦΗ ΑΥΤ(Η) ΕΝ ΤΟΙΣ ΩΣΙΝ ΥΜΩΝ (Лк 4, 21).

[155] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

[156] *Ibid.*



*Сл. 11б. Св. Теодосије Оштежитељ, северни зид наоса, детаљ. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 11b. St. Theodosios the Koinobiarches. Church of the Virgin Peribleptos, detail. Photo: I. M. Djordjević*



*Сл. 11в. Св. Теодосије Оштежитељ, северни зид наоса. Део натписа са именом светог (цртеж према сл. 11 б).*
*Fig. 11v. St. Theodosios the Koinobiarches. Church of the Virgin Peribleptos, northern wall of the nave. Part of the inscription with the saint`s name (drawing after fig. 11b).*

стово у Витанији (Јн 12, 1–8; сл. 8а и 8б),[157] Исцељење крвоточиве,[158] Исцељење Јаирове кћери,[159] две сцене које се односе на причу о Христовом проклињању смоквиног дрвета [Христос проклиње смоквино дрво (Мт 21, 18–19; Мк 11, 12–14), Христос поучава ученике поред осушеног смоквиног дрвета (Мт 21, 20–22; Мк 11, 20–26)],[160] Исцељење слепорођеног код Силоамске бање[161] и Исцељење паралитика у бањи Витезди.[162]

У зони испод Страдања приказан је највећи део циклуса Богородичиног живота, који, као што је поменуто, почиње у ђаконикону, а завршава се у проскомидији. У наосу је насликано десет композиција: Благовести Ани,[163] Сусрет на Златним вратима,[164] Рођење Богородичино,[165] Миловање мале Богородице,[166] Благослов тројице јереја,[167] Првих седам корака Богородичиних[168] (јужни зид), Ваведење,[169] Молитва Захаријина пред палицама просаца,[170] Заруке Богородичине[171] и Благовести на бунару[172] (северни зид).

У истој зони наоса налазила се још једна представа Благовести. Фигуре арханђела Гаврила и Богородице биле су, наиме, насликане у непосредној близини олтарске преграде, на западној страни источног пара поткуполних стубаца, али од њих ништа није сачувано. Преостао је само део натписа који је био исписан изнад арханђелове фигуре: ΧΑΙΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ, Ο Κ(ΥΡΙΟ)C ΜΕΤΑ COY (Лк 1, 28).[173]

---

157 Poposka, *Church*, 54 (идентификује сцену као Помазање Христово у кући Симона фарисеја, Лк 7, 36–39), 112 (илустрација у боји). Питање Христовог помазања миром, чији описи код четворице јеванђелиста показују извесне међусобне подударности и разлике, изазивало је контроверзна тумачења од ранохришћанских времена до позног средњег века. Те несугласице одразиле су се и на иконографију поменутог догађаја у средњовековној уметности, па је препознавање појединих представа тешко изводљиво. Наведена идентификација представе из охридске цркве заснована је на примерима из Дечана, где су око 1345. године насликана помазања Христових ногу у Витанији и у кући Симона фарисеја (сл. 9 и 10; о тим двема представама, лако препознатљивим на основу натписа који су исписани на њима, v. М. Марковић, *Христова чуда и поуке*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1955, 134, 140). Представа из Богородице Перивлепте блиска је дечанском Помазању у Витанији по три детаља – посуда с миром приказана је на поду просторије у којој се одвија радња, у позадини композиције насликана је сложена архитектонска кулиса, у оштећеном натпису на фресци помиње се миро (… ΜΥΡΟΝ). У вези с наведеном идентификацијом cf. и М. Медић, *Стари сликарски приручници, III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне. Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Београд 2005, 288, 292.

158 Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

159 Poposka, *Church*, 54, 112 (илустрација у боји).

160 М. Марковић, *Манастир Свети Никита код Скопља – историја и живопис*, Београд 2004 (необјављена докторска дисертација), 131, n. 142; Poposka, *Church*, 55; М. Марковић, *„Христос проклиње смоквино дрво“ у цркви Светог Никите код Скопља*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова V*, ed. М. Ракоција, Ниш 2007, 389–390.

161 Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

162 Миљковиќ-Пепек, *op. cit.*, 49 („Исцељење паралитичног човека“).

163 Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

164 Millet, *op. cit.*, Pl. I/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

165 Millet, *op. cit.*, Pl. 1/2; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

166 Мано-Зиси, *Мали прилози*, 134; Petković, *La peinture* II, 55; Millet, *op. cit.*, Pl. 2/2; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

167 Мано-Зиси, *Мали прилози*, 134, сл. 12; Millet, *op. cit.*, Pl. 1/2; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

168 Millet, *op. cit.*, Pl. 1/2; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

169 Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

170 *Ibid*.

171 Millet, *op. cit.*, Pl. 1/4; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

172 Блажић, *Чишћење*, 63; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

173 Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50 (аутор наводи да је Богородичина фигура сасвим уништена, а да је од фигуре арханђела Гаврила велики део пропао).




*Сл. 12. Св. Севастијан (?), југозападни стубац наоса. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 12. St. Sebastian. Church of the Virgin Peribleptos, south-western pillar in the nave. Photo: I. M. Djordjević*




*Сл. 13. Св. Севастијан, детаљ. Дечани, северозападни стубац у наосу*
*Fig. 13. St. Sebastian, detail. Dečani, katholikon, north-western pillar in the nave*

На западној страни наоса, у истој зони, поред композиције Успења Богородичиног, насликан је циклус посвећен последњим данима и смрти Мајке Божије (Анђео најављује смрт Богородици,[174] Богородичина молитва на гори,[175] Богородица најављује своју смрт јерусалимским женама,[176] Пренос Богородичиног тела у Гетсиманију,[177] Апостоли над празним Богородичиним гробом[178]).

У најнижој зони наоса распоређене су појединачне светитељске фигуре. Две које су се налазиле на западној страни источног пара поткуполних стубаца, уз олтарску преграду, испод Благовести, у потпуности су пропале, али нема сумње да су ту, у складу с традиционалним програмским решењем византијског живописа, били представљени Христос и Богородица.[179] С леве Христове стране, на јужном зиду наоса, није насликан – као што је био обичај – свети Јован Претеча, него апостол Петар, и то у ретком иконографском виду, са црквом на леђима, фигуром Ада под ногама и „кључевима од царства небеског" око врата.[180] Десно од Петра приказане су, једна изнад друге, две фигуре умањених димензија. Доле је анђео који копљем пробада Ада, а горе Христос, који као да израња из плаве позадине фреске. Христос десницом благосиља Петра, а левом указује на цркву на његовим леђима. У натпису на фресци дословно се цитира Нови завет: CY EI ΠΕΤΡΟ(C) Κ(ΑΙ) ΕΠΙ ‹ΤΑΥ›ΤΗ ΤΗ ΠΕΤΡΑ, ΟΙΚΟΔΩΜΗCΩ ΜΟΥ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗCΙΑΝ, Κ(ΑΙ) ΠΥΛΑ(Ι) ΑΔΟΥ ΟΥ ΚΑΤΙCΧΥCΟΥC(ΙΝ) ΑΥΤΗC. Реч је о делу јеванђељског пасуса којим је у великој мери надахнуто описано иконографско решење (Мт 16, 18–19). С Петрове леве стране представљен је његов брат апостол Андреј, који држи дугачак крст и свитак у левој руци.[181]

Фигура светог Андреја налази се поред јужних врата наоса, а с друге стране тих врата, такође на јужном зиду, ређају се фигуре шесторице светих преподобника – Антонија,[182] Јевтимија,[183] Арсенија,[184] једног не-

[174] Millet, *op. cit.*, Pl. 11/2; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21 („арханђео Гаврило најављује смрт Богородици"); Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

[175] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49.

[176] Millet, *op. cit.*, Pl. 11/4; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 21.

[177] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 22.

[178] *Ibid*.

[179] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50. О поменутом решењу v. Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 9; I. M. Djordjević, M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in Lesnovo*, Зограф 28 (2000–2001) 18.

[180] F. Grivec, *Na semъ Petrê*, Slovo 4–5 (1955) 37–38; Радојчић, *Мајстори*, 23; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[181] Millet, *op. cit.*, Pl. 1/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[182] Millet, *op. cit.*, Pl. 1/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; Заров, *Портрети*, 77 (с текстом на свитку и његовом идентификацијом).

[183] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. Свети Јевтимије у руци држи развијен свитак на којем је исписан текст: ‹ΑΛΛΗΝ ΒΑΔΙΖΕΙΝ› ΔΟΝΤΕC Ε‹ΓΓΥΑC› ΤΡΙΒΟΝ ‹ΑΛΛΗΝ› ΠΟΘΟΥΜ(ΕΝ) ΕΞ ‹Α›ΒΟΥΛΙ‹ΑC› ΤΡΕ‹ΧΕΙΝ› ΥΦΕ‹ΞΟΜΕΝ ΓΟΥΝ ΕΝ ΚΡΙC›ΕΙ ΤΑC ΕΥΘΥΝ‹Α›C. Према сликарском приручнику попа Данила из 1674. године, тај текст исписује се на свитку светог Мартинијана, v. М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, Београд 2002, 342.

[184] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. Свети Арсеније у руци држи развијен свитак на којем је исписан текст: ‹ΚΕΝΑ› CΟ‹ΒΑC› ΤΑ‹ΛΑΙΝΑ ΦΑΥΛΗ› ΚΑΡ‹ΔΙΑ Η ΤΟΝ ΝΟΗΤΟΝ ΑΘΕΤΟΥCΑ ΔΕCΠΟΤΗΝ ΑΙCΧΡΩΝ› Δ'ΕΡΩΤ‹ΩΝ ΕC ΑΕΙ› ΠΙΜΠΛΑΜΕ‹ΝΗ›. Сликарски приручник попа Данила налаже да се тај текст испише управо на свитку светог Арсенија, v. Медић, *op. cit.*, II, 342.



*Сл. 14. Св. јеванђелист Лука, југозападни пиластар припрате. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 14. St. Luke the evangelist. Church of the Virgin Peribleptos, south-western lesene of the narthex. Photo: I. M. Djordjević*



*Сл. 15. Св. јеванђелист Марко, северозападни пиластар припрате. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 15. St. Mark the evangelist. Church of the Virgin Peribleptos, north-western lesene of the narthex. Photo: I. M. Djordjević*

идентификованог монаха,[185] Јована Лествичника[186] и Мартинијана.[187]

Низ монашких фигура наставља се у најнижој зони западног зида, где је укупно било насликано осам светих пустиножитеља. Две фигуре на јужном делу зида скоро су сасвим уништене, па се не могу идентификовати,[188] а остале представљају светог Харитона,[189] светог Стефана

[185] Ц. Грозданов, *Идентификација на светци во живописот на наосот на Перивлепта во Охрид*, Прилози МАНУ. Одделение за општествени науки 36/1 (2005) 10 (у оштећеној легенди са именом светог аутор чита слова МА и препознаје га као светог Макарија, доводећи његово сликање у везу са чињеницом да се у време живописања Богородице Перивлепте на челу Охридске архиепископије налазио архиепископ Макарије); Poposka, *Church*, 62 („свети Јован Колов"); Заров, *Портрети*, 77 („Макарије Египатски"). Највећи део фигуре је уништен, али остаци одеће не указују на то да је реч о светом Макарију Египатском. Ни наведено читање сачуваних трагова натписа не може бити потврђено на основу данашњег стања фреске. С друге стране, ако би се судило по византијској иконографској традицији, највише је разлога за претпоставку да је и у задужбини Прогона Сгура, као у многим другим храмовима, непосредно уз великане источњачког монаштва светог Антонија, светог Јевтимија и светог Арсенија био представљен свети Сава Освећени. Он је, међутим, обично приказиван као скоро ћелав старац, а оштећена фигура о којој је реч имала је густу седу косу на темену. Тешко је ипак поверовати у то да угледни јерусалимски пустиножитељ није био укључен у програм живописа Богородице Перивлепте, нарочито ако се има у виду чињеница да је у наосу те охридске цркве насликано чак осамнаест светих монаха. Стога треба помишљати да је свети Сава био представљен на јужном делу западног зида, тамо где се сада назиру фрагменти две преостале неидентификоване монашке фигуре (v. supra).

[186] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. Свитак у руци светог веома је оштећен, али ретка сачувана слова допуштају претпоставку да је на њему био исписан текст који сликарски приручници попа Данила и Дионисија из Фурне препоручују управо за представу светог Јована Лествичника: ‹ΤΑΙC ΑΡΕΤΑΙC ΠΡΟΒΑΙΝΕ ΚΑΘΑ ΒΑΘΜΙCΙ ΤΟΝ ΝΟΥΝ ΑΝΥΨΩΝ› ΠΡ‹ΑΚΤΙΚΑ›ΙC ΘΕΩ‹ΡΙΑΙC›, cf. Медић, *op. cit.*, II, 340; III, 418.

[187] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. Свитак у руци светог скоро је сасвим нечитак.

[188] Једна од тих фигура можда је био свети Сава Освећени. Cf. n. 185.

[189] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. Свитак у руци светог није читљив.



*Сл. 16. Часна трпеза, северозападна страна (фото Х. Халенслебен)*
*Fig. 16. The altar in the church of the Virgin Peribleptos. View from the north-west (photo: H. Hallensleben)*

Новог,[190] светог Теодора Студита,[191] светог Павла Препростог,[192] светог Јоасафа[193] и светог Варлаама.[194]

Истој програмској целини припада и пет фигура насликаних у најнижој зони северног зида, западно од северних врата. То су свети Пахомије и анђео,[195] Павле Тивејски,[196] Јефрем Сирин[197] и Теодосије Општежитељ (сл. 11а).[198] На северном зиду насликана су и тројица архијереја. До светог Теодосија је свети Никола Мирликијски,[199] а непосредно уз олтарску преграду стоје локални прелати – свети Константин Кавасила, архиепископ охридски,[200] и свети Климент Охридски.[201]

На западном пару поткуполних стубаца насликани су свети мученици. У приземној зони су стојеће фигуре светих ратника. На југозападном ступцу су Димитрије (исток),[202] Теодор Стратилат (север),[203] Прокопије (запад)[204] и Нестор (југ),[205] а на северозападном Ђорђе (исток),[206] Теодор Тирон (југ),[207] Меркурије (запад)[208] и Александар (север; сл. 26).[209] Изнад њих су, на југозападном ступцу, попрсја светог Маманта (исток),[210] светог Маркијана (север),[211] светог Мартирија (запад)[212] и светог Созонта (југ),[213] док су на северозападном на-

[190] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. Свети Стефан Нови у руци држи развијен свитак на којем се једва назиру речи следећег текста: ‹Т›ΗC ΠΡ‹ΟC›ΚΥΝΗ‹ΤΗC ΕΙ›ΚΟΝ‹ΟC› Χ(ΡΙCΤΟ)Υ ΧΑ‹ΡΙΝ ΜΙ›ΚΡΑ ΡΑΝ‹ΙC› ΑΙΜ‹ΑΤΟC ΕΙ ΠΡΟ›CΕCΤΙ Μ‹ΟΙ ΤΑΥΤΗΝ ΚΑΙ ΝΥΝ ΠΡΟ›ΘΥ‹ΜΩC ΕΙC ΤΕΛΟC ΚΕΝΩ›. Тај текст се у сликарском приручнику попа Данила из 1674. године приписује управо светом Стефану Новом, v. Медић, *op. cit.*, II, 340.

[191] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; Заров, *Портрети*, 78–79 (аутор наводи текст на свитку и идентификује га).

[192] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[193] *Register zu Die Monumentalmalerei*, zu Plan 20 („Јоасаф?"); Грозданов, *Идентификација*, 14–15. Фигура је скоро сасвим уништена, а препозната је на основу чињенице да је до ње био представљен свети Варлаам, пустиножитељ који је светог Јоасафа, индијског принца, преобратио у хришћанство.

[194] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20 („Варлаам?"); Грозданов, *Идентификација*, 14–15. Свитак у руци светог Варлаама веома је оштећен и тешко се чита. И сама фигура светог у великој је мери пропала, а идентификована је на основу остатка натписа с његовим именом.

[195] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 49, 98. Натпис на свитку светог Пахомија није сачуван, а и фигура анђела највећим је делом уништена.

[196] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50. Фигура светог већим је делом уништена, а препозната је на основу карактеристичне одеће. И свитак који држи у левој руци веома је оштећен, али ретка сачувана слова допуштају претпоставку да је на њему био исписан текст који за представу светог Павла Тивејског препоручују сликарски приручници попа Данила и Дионисија из Фурне: ‹Ω›C Χ‹ΟΡΤΟC ΗΜΩΝ ΤΩΝ ΒΡΟΤΩΝ ΑΙ› ΗΜΕ‹ΡΑΙ ΔΑΒΙΔ Ε›Φ‹ΥCΕ ΜΗ ΤΙC ΑΜ›ΦΙΒ‹ΑΛΛΕΤΩ ΤΟΙΝΥΝ ΑΞΙΟΝ ΧΟΡΤΟΝ ΗΜΑC ΕCΘΙΕΙΝ ΚΑΙ ΕΝΔΕΔΥCΘΑΙ› ΔΙ‹Α› ΠΑ‹ΝΤΟC ΤΟΥ ΒΙ›ΟΥ, cf. Медић, *op. cit.*, II, 338; III, 416.

[197] Грозданов, *Идентификација*, 17–18. Свитак у руци светог веома је оштећен и није читљив.

[198] П. Миљковић-Пепек идентификује тог монаха као Теодосија Киновијарха (Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50; у легендама које прате схеме с распоредом фресака омашком је означено да је он насликан на месту на којем се у ствари налази фигура светог Јефрема Сирског), док Ц. Грозданов, Ј. Попоска и И. Заров у њему препознају светог Саву Освећеног (cf. Грозданов, *Идентификација*, 18, сл. 9; Poposka, *Church*, 64–65; Заров, *Портрети*, 80). Представе поменуте двојице монаха у црквама које је живописао Михаило Астрапа са сарадницима (свети Сава у Старом Нагоричину, свети Сава и свети Теодосије у Грачаници и Светом Никити код Скопља) не говоре у прилог ниједној од наведених идентификација. Ипак, један старији снимак фреске о којој је реч, израђен пре неколико деценија, у време када је она била боље очувана него данас (сл. 11б и 11в), сведочи о томе да је с леве стране монаховог ореола био исписан његов надимак ‹Ο› ΚΟΙ|‹Ν›ΟΒΙ|ΑΡ|Χ|‹Η›|C (тај натпис, без сумње, био је јасно видљив и у време када је П. Миљковић-Пепек писао књигу о уметничкој делатности Михаила и Евтихија). Текст на Теодосијевом свитку веома је оштећен, али се назире његова садржина: ‹Κ›ΑΠΝΟC ΤΟ C(ΜΗ)ΝΟC Τ(ΩΝ) ΜΕΛΙCC‹ΩΝ› ΕΚΤΡΕΠ‹ΕΙ› ΨΑΛ‹ΜΩ›ΔΙΑ ΔΕ ΔΑΙΜΟ‹Ν›(ΩΝ) ΤΗΝ CΦΥΚ‹ΙΑΝ› ΒΑΛΛΕΙ ΚΕΡΑ‹ΥΝΟΙ ΠΥΡΠΟΛΕΙ›. Реч је о једном од текстова који се у сликарским приручницима препоручују за представу светог Антонија Великог, v. Медић, *op. cit.*, II, 336.

[199] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. Текст на књизи коју држи свети Никола готово је сасвим избледео и није читљив ни на старим снимцима фреске.

[200] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. Фигуру светог Константина Кавасиле и светог Николе раздвајају северна врата наоса.

[201] Радојчић, *Мајстори*, 23; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[202] Millet, *op. cit.*, Pl. 17/4; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[203] Мано-Зиси, *Мали прилози*, 135; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[204] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[205] *Ibid.*

[206] Millet, *op. cit.*, Pl. 17/2; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[207] Блажић, *Чишћење*, 66; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[208] Millet, *op. cit.*, Pl. 17/3; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

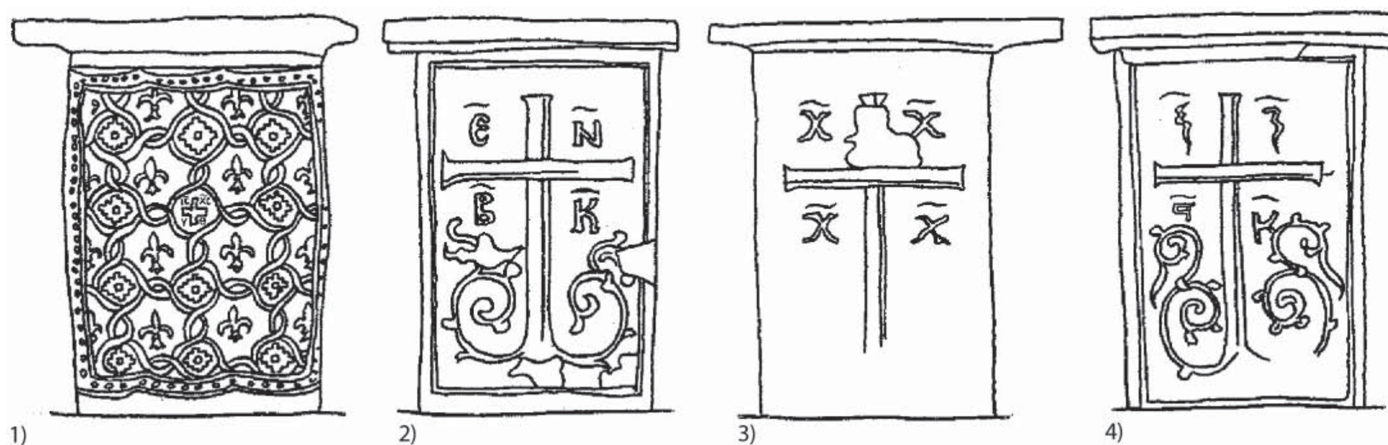
[209] Блажић, *Чишћење*, 64; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 608–609 (препознаје светог као Александра Солунског).

[210] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50.

[211] Грозданов, *Идентификација*, 12.

[212] Грозданов, *op. cit.*, 12.

[213] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50.




*Сл. 17. Крстови с „криптограмима" на часној трпези: 1) западна страна 2) јужна страна 3) источна страна 4) северна страна (цртеж: Д. Нагорни)*
*Fig. 17. Painted crosses with acronyms on the altar: 1) west side 2) south side 3) east side 4) north side. Church of the Virgin Peribleptos (drawing: D. Nagorni)*

сликани свети Сергије (исток),[214] свети Вакх (југ),[215] мученик који би се, изгледа, могао препознати као свети Севастијан (запад; сл. 12)[216] и свети Вонифатије (север).[217] Тој групи мученика треба придодати попрсне представе светог Акакија,[218] светог Кирика и свете Јулите,[219] насликане изнад јужних врата наоса. У фигурални украс наоса укључена су, најзад, и попрсја два анђела, насликана на сводовима пролаза који воде из бочних кракова крста у југозападни и северозападни травеј.[220]

Слепу калоту припрате краси композиција сложене теолошке садржине, надахнута *Другом пасхалном хомилијом* светог Григорија Богослова. Она обухвата фигуре пророка Авакума и Језекиља, као и представу Христа у виду анђела, окружену мандорлом коју носи шест анђела.[221] У сегментима два бочна крстаста свода насликане су Рука Божија с душама праведних (јужни свод, источни сегмент) и седам допојасних фигура анђела.[222] Највишу зону зидова нартекса прекривају композиције химнографске и симболичке садржине. Божићна химна,[223] Старозаветна скинија,[224] Визија Исаијина[225] и Језекиљева визија затворених врата храма[226] налазе се на источном зиду, Премудрост сазда себи храм[227] на јужном, Соломонов одар,[228] Неопалима купина,[229] Мојсије прима таблице закона на Синају,[230] Лествица Јаковљева[231] и Борба Јакова са анђелом[232] на западном, док је Прича о сну Навуходоносоровом[233] насликана на северном зиду. Између наведених сцена у вишој зони пиластара источног и западног зида насликане су стојеће фигуре четворице јеванђелиста са отвореним књигама у рукама – Јован[234] и Матеј[235] су на источним, а Лука (сл. 14)[236] и Марко (сл. 15)[237] на западним пиластрима.

Испод јеванђелиста, у најнижој зони, насликана су још четворица апостола. Око улаза у наос су Петар[238] и Павле,[239] а наспрам њих, око западних врата, Тома[240] и Филип.[241] У истој зони на јужном делу источног зида

[214] *Ibid*. [215] *Ibid*.

[216] О тој идентификацији v. стр. 139 supra.

[217] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50.

[218] Millet, *op. cit.*, Pl. 1/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20

[219] *Ibid*.

[220] Poposka, *Church*, 55.

[221] Мано-Зиси, *Мали прилози*, 133, сл. 10 („младалачки Христос са крилима – сабор архангела"); V. R. Petković, *La peinture serbe du moyen age* II, Beograd 1934, 55, pl. CXXI; Millet, *op. cit.*, Pl. 15/1; Grabar, *Sur les sources*, 378, fig. 9; S. Der Nersessian, *Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-ange*, CA 13 (1963) 209–215 (с текстовима натписа исписаних на фресци и њиховом идентификацијом); Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50, 81–82; B. Miljković, *L'illustration de la Deuxième homelie pascale de Gregoire le Theologien*, ЗРВИ 41 (2004) 104–111 (најпотпуније тумачење представе).

[222] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50 (аутор наводи да су на крстастим сводовима припрате насликане Праведне душе у руци Господњој, као и седам попрсја арханђела са сфером у руци). На основу три сачуване легенде [Αγγελ(ος) Κ(υρίο)υ] јасно је, међутим, да је реч о анђелима, а не о арханђелима. Cf. Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20 („попрсја анђела"); *Register zu Die Monumentalmalerei*, zu Plan 20 („Праведници у руци Божијој").

[223] G. Millet, *Byzance et non l'Orient*, Revue archéologique 12 (1908) 188; Мано-Зиси, *Мали прилози*, 133; Millet, *op. cit.*, Pl. 14/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[224] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[225] G. Babić, *L'image symbolique de la «Porte fermée» à Saint-Clément d'Ohrid*, in: *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, ed. A. Grabar, Paris 1968, 147.

[226] Babić, *L'image symbolique*, 147, 150 (са идентификацијом текста на свитку пророка Језекиља – Јез 44, 2).

[227] В. Р. Петковић, *Фреска са представом Премудрости*, in: *Зборник у част Богдана Поповића*, Београд 1929, 318, сл. 1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[228] S. Der Nersessian, *Le lit de Salomon*, ЗРВИ 8/1 (1963) 77–80, fig. 1; A. Xyngopoulos, *Au sujet d'une fresque de l'église Saint-Clément à Ochrid*, ЗРВИ 8/1 (1963) 301–302; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 51.

[229] Petković, *La peinture* II, 55; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50.

[230] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50.

[231] Petković, *La peinture* II, 55; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[232] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 51.

[233] Мано-Зиси, *Мали прилози*, 133, сл. 11; Petković, *La peinture* II, 55, Pl. CXXII–CXXIII; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[234] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50. Због великих оштећења текст који је исписан на књизи светог Јована веома је тешко читљив, али се ипак може наслутити да је реч о четрнаестом стиху прве главе *Јеванђеља по Јовану*: Κ(ΑΙ) Ο ΛΟΓ(ΟΣ) <ΣΑΡΞ ΕΓΕ>ΝΕ**ΤΟ Κ(ΑΙ)** ΕΣ<ΚΗΝΩΣΕΝ> Ε<Ν ΗΜ>ΙΝ, <Κ(ΑΙ) Ε>ΘΕΑΣ<Α>Μ<Ε(ΘΑ)> Τ(ΗΝ) ΔΟ<ΞΑΝ ΑΥ>ΤΟΥ.

[235] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50. Текст на књизи коју држи свети Матеј готово је сасвим истрвен и није читљив.

[236] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50. У тексту на књизи светог Луке цитира се један стих из његовог јеванђеља (Лк 20, 37): ΜΩ(Ϋ) ΣΗΣ ΕΜΗΝΥΣ(ΕΝ) ΕΠΙ ΤΗΣ ΒΑΤΟΥ ΩΣ ΛΕΓΕΙ Κ(ΥΡΙΟ)Ν Τ(ΟΝ) Θ(ΕΟ)Ν ΑΒΡΑΑΜ Κ(ΑΙ) ΤΟ(Ν) Θ(ΕΟ)Ν ΙΣΑΑΚ Κ(ΑΙ) Τ(ΟΝ) Θ(ΕΟ) Ν ΙΑΚΩΒ.

[237] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 50. У тексту на књизи светог Марка цитира се један стих из његовог јеванђеља (Мк 12, 26): ΟΥΚ ΑΝ<ΕΓΝΩΤΕ ΕΝ ΤΗ Β>ΙΒΛΩ <ΜΩΫΣ>Ε<Ω>Σ ΕΠΙ ΤΟΥ ΒΑΤ<ΟΥ> [Π]ΩΣ ΕΙΠ(ΕΝ) ΑΥΤΩ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΛΕΓ(ΩΝ) ΕΓΩ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΑΒΡΑΑΜ.

[238] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[239] *Ibid*. [240] *Ibid*.

[241] Millet, *op. cit.*, Pl. 18/4; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.




*Сл. 18. Крст с криптограмом на полеђини фреско-иконе Богородице Пелагонитисе у Старом Нагоричину*
*Fig. 18. Painted cross with an acronym, the back of the fresco-icon of the Virgin Pelagonitissa. Church of St. George at Staro Nagoričino*



*Сл. 19. Крст с криптограмом у северном довратнику пролаза који води из наоса у ђаконикон Грачанице*
*Fig. 19. Painted cross with an acronym. Church of the Virgin, Gračanica monastery, passage between the nave and the diakonikon, the north jamb*

налазила се фигура крилатог светог Јована Претече, данас само делимично сачувана.[242] Доњу зону јужног зида заузимају фигуре светих песника Козме Мајумског[243] и Јосифа Химнографа.[244] Између њих је, по свему судећи, био представљен свети Јован Дамаскин,[245] али је од његове фигуре преостао само доњи део. На западном зиду су, на јужном делу, поред апостола Томе, били насликани свети Константин и Јелена (сачувани су само доњи делови њихових фигура),[246] а на северном, поред апостола Филипа, свети врачи Козма[247] и Дамјан.[248] Најнижу зону северног зида красе представе светог Пантелејмона[249] и светог арханђела Гаврила.[250] Одмах до Гаврила, на северном делу источног зида, био је насликан арханђел Михаило.[251]

Преостале површине прекривене фреско-малтером заузимала су три уоквирена поља за натписе, као и петнаест апотропејских крстова и велики број разноврсних орнамената.[252]

---

[242] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 51 („сцена с Јованом Крститељем"); *Register zu Die Monumentalmalerei*, zu Plan 20.

[243] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. На свитку светог Козме исписан је следећи текст: ΑΛΛΟΤΡΙΟΦΡΩ(Ν) ΟϹ ΤΑ Τ(ΩΝ) ΑΛΛΩ(Ν) ΘΕΛΕΙ: ΑΓΕΙΝ ΥΠ' ΑΥΤΟΝ Κ(ΑΙ) ΚΑΚ(Ω)Ϲ ΚΤΑϹΘΑΙ ΤΑΔΕ: ϹΚΟΛΗΞ ΓΑΡ ΑΥΤΟΝ ΑΤΕΛΕΥΤΗΤΟ(Ϲ) ΜΕΝΕΙ. Cf. Poposka, *Church*, 70 [где је у вези с представом светог Козме наведен енглески превод неодговарајућег текста, прописаног у сликарском приручнику попа Данила за исписивање на свитку светог Киријака Отшелника (Медић, *op. cit.*, II, 342); тај је текст у охридској цркви исписан на свитку светог Антонија, v. Заров, *Портрети*, 77]. За помоћ у читању текстова исписаних на свицима светог Козме и светог Јована Дамаскина, као и текстова исписаних поред апотропејских крстова, дугујем захвалност Леонели Фундић и Кости Симићу.

[244] Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. На свитку светог исписан је текст: ΥΠΑΚΟΗΝ ΑΝ(ΘΡΩΠ)Ε Μ(ΟΝΟ)Ν (?) ΜΗ ΔΕΙΛΙΑ: ΠΑΡΕΜΦΕΡΙϹ ΓΑΡ ΗϹΘΑ ΤΩ ϹΤΑΥΡΩΘΕΝΤΙ: ΥΠΗΚΟΟϹ Θ(ΕΟ)Ϲ ΓΑΡ ΜΕΧΡΙ ΘΑΝΑΤΟΥ. Cf. Poposka, *Church*, 70 (где је наведен нешто слободнији енглески превод текста исписаног на свитку светог Јосифа).

[245] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 51, n. 221.

[246] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 51.

[247] Millet, *op. cit.*, Pl. 19/1; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[248] *Ibid.* Стојеће фигуре светог Козме и светог Дамјана делимично су заклоњене аркосолијем који је 1379. године изграђен изнад гроба локалног великодостојника Остоје Рајаковића, па сада изгледају као попрсја.

[249] Millet, *op. cit.*, Pl. 18/3; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20.

[250] Мано-Зиси, *Мали прилози*, 135; Petković, *La peinture* II, 55, Pl. CXXI; Hamann-Mac Lean, Hallensleben, *op. cit.*, Pl. 20. На арханђеловом свитку исписан је текст који прописују стари сликарски приручници: ΟΖΥΓΡΑΦΟΥ ΚΑΛΑΜΟΝ ΤΗ ΧΕΙΡΙ ΦΕΡ(ΩΝ) Τ(ΩΝ) ΕΙϹΙΩ(Ν) ΤΩΝ ϹΥΝΤΑΓ(ΑϹ) ΑΠΟΓΡΑΦΩ ΦΡΟΥΡΩ ϹΤΕΡΓΟΝΤ(Α)Ϲ ‹ΕΙ› ΔΕ ΜΗ ΦΘΕΙ‹Ρ›Ω ΤΑΧΕΙ (Медић, *op. cit.*, II, 334; III, 534). Cf. Poposka, *Church*, 77 (где је наведен енглески превод текста на свитку).

[251] Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 51. Михаилова фигура готово је сасвим пропала, али је, срећом, добро сачуван свитак у арханђеловој левој руци. И на њему је исписан текст који прописују сликарски приручници: ‹Т›ΟΙϹ ΜΗ ΚΑΘΑ‹ΡΑ›ΙϹ ΠΡΟϹΤΡΕΧΟΥϹΙ ΚΑΡΔΙ(ΑΙϹ) ΕΝ ΤΩ ΚΑΘΑΡΩ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΘΕΙ‹Ω› ΔΟΜΩ ΑϹΥΜΠΑΘ(Ω)Ϲ ΜΟΥ Τ(ΗΝ) ϹΠΑΘΗΝ ΕΚ‹ΤΕΙ›ΝΥΩ... (Медић, *op. cit.*, II, 334; III, 530). Cf. Poposka, *Church*, 77 (где је наведен енглески превод сродног текста који се такође наводи у сликарским приручницима; cf. Медић, *op. cit.*, III, 534).

[252] За поједине типове орнамената из охридске цркве v. З. Јанц, *Орнаменти фресака из Србије и Македоније, од XII до средине XV века*, Београд 1961, 13–14, 20, 22–23, 25, T. IV, XVIII, XXVII, XXX–XXXI, XXXVI, XL, XLIII, XLVI, LXII–LXIII.




*Сл. 20. Крст с криптограмом у олтарској апсиди. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 20. Painted cross with an acronym in the apse window. Church of the Virgin Peribleptos. Photo: I. M. Djordjević*



*Сл. 21. Крст с криптограмом у своду пролаза из протезиса у бему. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 21. Painted cross with an acronym in the passage between the prothesis and the bema. Church of the Virgin Peribleptos. Photo: I. M. Djordjević*

Ктиторски натпис у којем се помињу велики хетеријарх Прогон Сгур, његова жена Евдокија, византијски царски пар (цар Андроник II Палеолог и царица Ирина) и охридски архиепископ Макарије налази се изнад западних врата припрате.[253] Будући да никада није био сасвим прецизно прочитан, сматрамо да га је потребно публиковати још једном:

+ ΑΝΗΓΕΡΘΕΙ Ο ΘΕΙΟϹ ΚΑΙ ΠΑΝϹΕΠΤΟϹ ΝΑΟϹ ΟΥΤΟ(Ϲ) ΤΗϹ ΠΑΝΥΠΕΡΑΓΝΟΥ ΔΕϹΠΟΙΝΗϹ ΗΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ ΤΗϹ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΥ ΔΙΑ ΤΕ ϹΥΝΔΡΟΜΗϹ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ ΚΥ(ΡΟΥ) ΠΡΟΓΟΝΟΥ ΤΟΥ ϹΓΟΥΡΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓ(Α)Λ(ΟΥ) ΕΤΑΙΡΕΙΑΡΧΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΗϹ ϹΥΖΥΓ(ΟΥ) ΑΥΤΟΥ ΚΥΡ(ΑϹ) ΕΥΔΟΚΙ(ΑϹ) Κ(ΑΙ) ΓΑΜΒΡΟΥ ΤΟΥ ΚΡΑΤ(ΑΙΟΥ) Κ(ΑΙ) ΑΓΙΟΥ ΗΜ(ΩΝ) ΑΥΤΟΚ(ΡΑΤΟΡΟϹ) ΒΑϹΙΛ(ΕΩϹ). ΕΠΙ ΤΗϹ ΒΑϹΙΛΕΙ(ΑϹ) ΤΟΥ ΕΥϹΕΒΕϹΤΑΤΟΥ ΒΑϹΙΛΕ(ΩϹ) Κ(ΑΙ) ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡΟ(Ϲ) ΡΩΜΑΙ(ΩΝ) ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ ΤΟΥ ΠΑΛΑΙΟΛ(Ο)Γ(ΟΥ) Κ(ΑΙ) ΕΙΡΗΝΗϹ ΤΗϹ ΕΥϹΕΒΕϹΤΑΤΗϹ ΑΥΓΟΥϹΤ(ΗϹ). ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟ(Ϲ) ΔΕ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤ(Α)Τ(ΟΥ) ΑΡΧΙΕΠΙϹΚΟΠΟΥ ΤΗϹ ΠΡΟΤΗϹ ΙΟΥϹΤΙΝΙΑΝΗϹ Κ(ΑΙ) ΠΑϹΗϹ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑϹ. ΕΠΙ ΕΤΟΥϹ ϛωγ (Ι)Ν(ΔΙΚΤΙΩΝ) η̃ \

[253] У библиографским прегледима литературе посвећене охридској Богородици Перивлепти обично се наводи да је ктиторски натпис из те цркве први објавио руски историчар Павел Миљуков, док су се за примат у потпуно тачном објављивању његовог датума „борили“ историчари уметности Хорст Халенслебен и Петар Миљковић-Пепек. Историјат читања натписа имао је, међутим, другачији ток, па ћемо га овде детаљно приказати. У ствари, натпис је први објавио руски филолог и слависта Виктор Григорович. Он је у мају 1845. обилазио охридске цркве у друштву ученог Охриђанина Георгија Бодлија (Γεώργιος Ποτλής). Три године касније публиковао је своје теренске белешке, међу којима и два важна податка – да је „црква Успења Богородице и св. Климента словенског“ у Охриду саграђена 1295, у време Андроника Палеолога, и да је у њој сачуван стар живопис, проистекао, „по легенди, из Панселинове кичице “, v. В. Григорович, *Очерк путешествия по Европейской Турции*, Казань 1848, 115–116 (друго издање: Москва 1877, 98). Ктиторски натпис је објављен с тачном годином – 6803 (без навођења индикта) – али с погрешним читањем имена и титуле ктитора („κυρίου Γρηγορίου τοῦ υἱοῦ τοῦ μεστρι“) и с већим бројем других непрецизности.

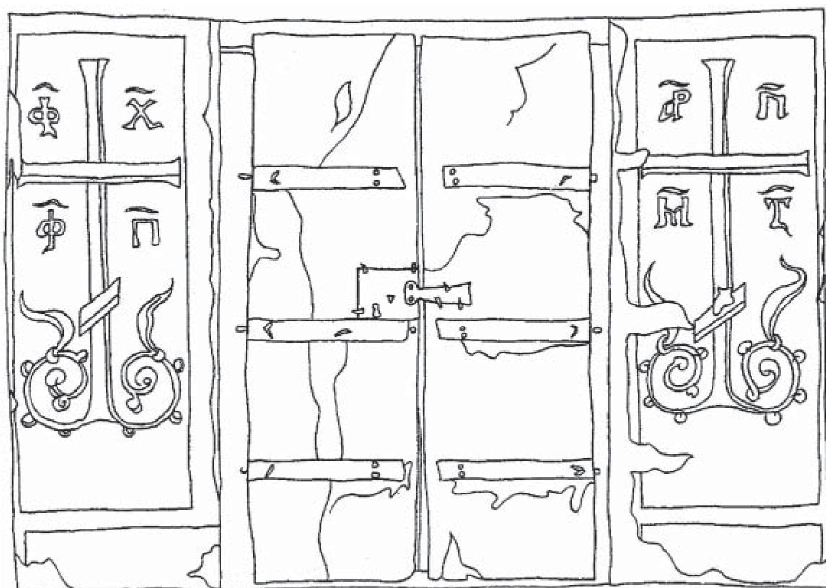
Двадесет година након Григоровича (јуна 1865) натпис из Перивлепте видео је архимандрит Антонин (Капустин), руски теолог и византолог, који је у време посете Охриду био старешина цркве при руској амбасади у Цариграду. Он је исправно прочитао скоро цео натпис, укључујући годину и индикт – „в год 6803 (1295), индиктиона 8“, као и име и титулу ктитора („… κυρίου Προγόνου τοῦ Σγουροῦ τοῦ μεγάλου ἑταιριάρχου...“), v. Архимандрит Антонин, *Из Румелии*, Санктпетербург 1886, 35–36 (с преводом натписа на руски и напоменама о породици Сгур).

Георгије Бодли, поменути Григоровичев пратилац у Охриду, и сам је преписао ктиторски натпис из задужбине Прогона Сгура, али је његов препис објављен тек крајем XIX века заслугом бугарских јуриста Атанаса Шопова и Георгија Стрезова. Тај препис, као и Григоровичев, обилује грешкама. Тако је, на пример, наведено да је црква саграђена трошком „προγόνου υἱούς Γγούρου (или Γγιούρου) τῆς εὐσεβεστάτης Κυρίας Εὐδοκίας“, али је година наведена исправно – 6803 (без читања индикта), v. А. Шопов, Г. Стрезов, *Кодекс на Охридската патриаршия*, Сборник за народни умотворения, наука и книжнина 10 (София 1894) 568–569 (с преводом натписа на бугарски језик, у којем је ктитор цркве назван „Гюра, синъ отъ благочестивата Г-жа Евдокия“). Занимљив је податак да је само три године раније у истом бугарском часопису ктиторски натпис из Перивлепте анонимно објавио и Васил Кнчов, у то време наставник хемије у Бугарској мушкој гимназији у Солуну, v. [В. Кънчов], *Битолско, Преспа и Охридско. Пътни бележки*, Сборник за народни умотворения, наука и книжнина 4 (1891) 59, T. II (с калком натписа, који је 26. 1. 1890 сачинио Н. Пасхов). Кнчов је, и поред солидног Пасховљевог калка, ктиторово име у натпису прочитао као „κυρίου Γρηγορίου … τοῦ υἱοῦ ρούτου“, док годину чита као „Ζωγ“ (7803).

Крајем XIX века натпис из Богородице Перивлепте публикован је још два пута. Учинили су то Маргаритис Димицас, грчки филолог родом из Охрида, и поменути Павел Миљуков. Димицас је, први после архимандрита Антонина, тачно прочитао име и титулу ктитора, док од датума наводи само годину ϛωγ’, без индикта, v. Μ. Γ. Δημιτσάς, *Η Μακεδονία εν λίθοις φθεγγομένοις και μνημείοις σωζόμενοις*, Ι, Αθήνη 1896, 381. И Миљуков је тачно прочитао име и титулу ктитора, као и годину, али је навео погрешан индикт (*ινδ. б’*), иако је знао за „копије и факсимиле“ натписа које су публиковали Антонин и Кнчов, v. П. Н. Милюков, *Христианские древности Западной Македонии. По материалам, собранным Русским Археологическим Институтом в течение летней экскурсии 1898 года*, Известия Русского археологического института в Константинополе 4 (1899) 90–91.

Неколико година након Миљукова натпис из Перивлепте објавили су немачки историчар Хајнрих Гелцер и бугарски филолог Јордан Иванов. Гелцер је, у ствари, прештампао Бодлијев препис, уз незнатне исправке, тако да су и име и титула ктитора објављени нетачно, а индикт је изостављен (H. Gelzer, *Das Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunden*, Leipzig 1902, 13), док је Иванов уз ситне измене прештампао читање П. Миљукова, укључујући и погрешан индикт – ν’, односно β’ (Й. Иванов, *Български старини из Македония*, София 1908, 212; друго издање: София 1931, 38). Читање Ј. Иванова нешто касније преузео је највећим делом и црквени историчар Иван Снегаров, још један рођени Охриђанин који је публиковао ктиторски натпис Прогона Сгура и његове жене Евдокије (*История на Охридската архиепископия* I, София 1924, 160, n. 4).

Током друге половине XX и почетком XXI века и историчари уметности у три наврата објавили су натпис из охридске цркве. Не знајући за издање архимандрита Антонина, они су тај натпис објавили с тачним читањем године, индикта и имена ктитора, али и њихова издања прате непрецизности, cf. H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin. Untersuchungen zum Werk einer byzantinischen Malerwerkstatt zu Beginn des 14. Jahrhunderts*, Marburg/Lahn 1963, 22–



*Сл. 22. Крстови с криптограмима у довратницима западних врата наоса (цртеж: Д. Нагорни)*
*Fig. 22. Painted crosses with acronyms in the western doors of the nave. Church of the Virgin Peribleptos (drawing: D. Nagorni)*

Преостале две површине предвиђене за натписе (изнад западних врата наоса и изнад северних врата припрате) остале су непопуњене.

Апотропејски крстови насликани су уз врата, прозоре и пролазе, као и на постољу часне трпезе (сл. 16). Најједноставнији међу њима, без украса и пратећих натписа, налазе се у лунетама три бифоре у припрати. Једноставна су и три сликана крста у олтарском простору (у лунети бифоре главне апсиде, над пролазом између беме и протезиса, на западној страни постоља часне трпезе), с тим што су уз њихове кракове исписани тзв. криптограми. Преосталих девет крстова такође имају „криптограме“, али и знатно сложенији облик – с двема пречкама и разлисталим лозицама уместо постоља. Сви „криптограми“ исписани су, у складу с традицијом, у акронимској форми, са по четири сигле.[254] Већином се могу дешифровати. Односе се углавном на Христа и Часни крст:

1. Μ Ρ Υ Θ (Ἰησοῦς Χριστὸς Υἱὸς τοῦ Θεοῦ) – западна страна постоља часне трпезе (сл. 17);[255]

2. Ε Ν Β Κ (неразрешено, можда Εν τούτῳ Νίκα Βασιλεῦ Κωνσταντῖνε) – јужна страна постоља часне трпезе (сл. 17);[256]

3. Χ Χ Χ Χ (Χριστὸς Χριστιανοῖς Χαρίζει Χάριν) – источна страна постоља часне трпезе (сл. 17);[257]

4. Ξ Ζ CΤ Κ (Ξύλον Ζωοποιόν Σταυρός του Κυρίου) – северна страна постоља часне трпезе (сл. 16 и 17);[258]

5. Φ Χ Φ Π (Φῶς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσιν) – лунета бифоре главне апсиде (сл. 20);[259]

23; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 44, 46–47; И. К. Заров, *Ктиторство на великиот хетеријарх Прогон Згур на Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Зборник. Средновековна уметност 6 (2007) 49–50.

[254] О крстовима са тзв. криптограмима и њиховом симболичном значењу v. Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима*, ЗЛУМС 2 (1966) 172, 174; G. Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII[e] et XIV[e] siècle*, in: *Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, ed. S. Dufrenne, Paris 1979, 1–13; Ch. Walter, *IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross*, REB 55 (1997) 193–220; С. Габелић, *Линеарно сликарство Сисојевца. Прилог истраживањима монументалног нефигуралног сликарства*, in: *Трећа југословенска конференција византолога. Крушевац 10–13. мај 2000*, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 417–439; I. Bentchev, *Monogramme und Akronyme als Ikonenaufschriften*, Hermeneia – Zeitschrift für ostkirchliche Kunst 18/3–4 (2002) 57–64 (за прерађену верзију тог чланка, из 2006. године, v.: http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=de& book_id=30#p9, pages 1–9); Е. Мутафов, *Криптограмите и билингвизмът на Палеологовото изкуство*, Patrimonium. Mk 7–8 (2010) 251–260. За литературу о тзв. крстним словесима у старословенској традицији v. Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990[2], 140–141.

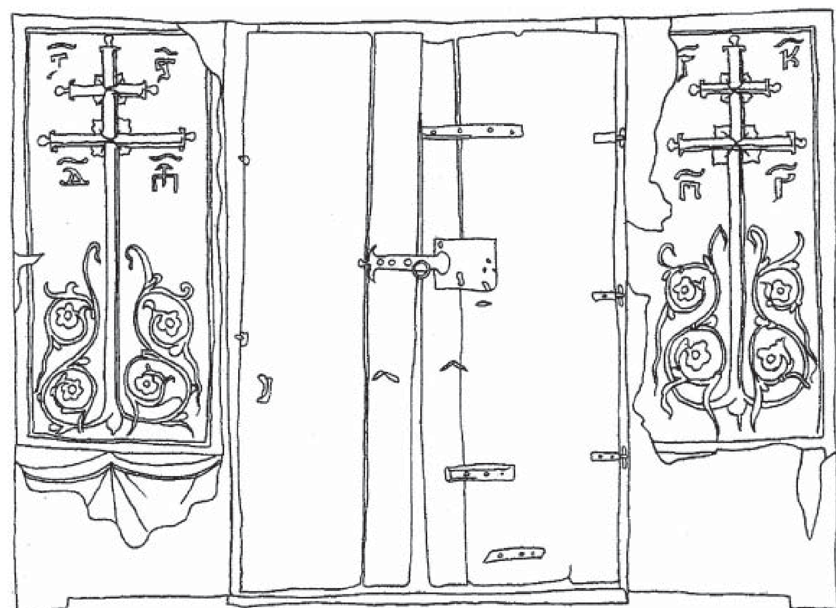
[255] Крстови с разлисталом лозом који украшавају постоље часне трпезе нису раније публиковани. Акроним исписан поред крста насликаног на западној страни тог постоља, једноставан за дешифровање, био је веома раширен у средњовековној уметности, cf., на пример, Babić, *op. cit.*, 3, 10; Walter, *op. cit.*, 212.

[256] Судећи по расположивој документацији, овај акроним исписан је поред крста с разлисталом лозом у основи још само у Старом Нагоричину (полеђина фреско-иконе Богородице Пелагонитисе, насликане на олтарској прегради, сл. 20) и Грачаници (северни довратник пролаза који води из наоса у ђаконикон, сл. 21), двема црквама за чије је осликавање такође заслужна радионица Михаила Астрапе. Акроним, међутим, није дешифрован (Babić, *op. cit.*, 3, 11; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 73), а једини досадашњи покушај да се то учини нема потврду у одговарајућим текстуалним и иконографским изворима, cf. Bentchev, *op. cit.*, 9 (**Ε**μμανουήλ **Β**ασιλεύς **Κ**ύριος). Наше читање засновано је на два сродна акронима – ΕΝΚΕ (Εν τούτω Νίκα Κωνσταντίνε Εχθρούς) и ΚΚΕΝ (Κωνσταντῖνε Κράτιστε Εν τούτῳ Νίκα). Први је исписан на синајској икони светих Константина и Јелене из XIII–XIV века и на дрвеном антиминсу из кипарског манастира Кикос, израђеном 1653. године (v. Π. Σ. Αγάθωνος Οικονόμου, *Το Αντιμήνσιον. Συμβολή εις την μελέτην της λατρείας της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, Λευκοσία 2003, 320–322, 333), док је други исписиван на деловима одеће светогорских монаха (v. Ν. Ζαχαριάδης, *Εμπειρίες απο τον αμίλητο κόσμο του Άθω* I, Πύργος 1998, 165). У прилог предложеном читању ишао би и пример из Грачанице, где је акроним формиран од сигли које имају по два слова – ΕΝ ΝΙ ? ΚΟ (сл. 21). Додуше, сигла ΚΟ не одговара сасвим речи *Κωνσταντῖνε*, али се чини да се то може занемарити пошто су слова омега и омикрон често мешана у средњовековним натписима, укључујући и оне на грчком језику. У самој Грачаници свети Константин означен је управо као kostandiny (Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд–Приштина 1988, 98, Т. XIV), а одговарајућих примера има и на другим местима (на пример, у Милешеви, западном травеју Светих апостола у Пећи, Светом Никити код Скопља, Дечанима, охридским Малим светим врачима, Светом Андреју на Треску итд.). У вези с дешифровањем акронима ΕΝΒΚ важно је имати у виду и то да су речи *Εν τούτῳ Νίκα*, које су се, према сведочењу Евсевија из Цезареје, указале цару Константину приликом његовог чудесног виђења светлосног крста, имале велики значај у свим областима византијске ставрологије. У контексту тумачења крстова са „криптограмима“ посебно су занимљиви примери из нумизматике, нарочито један тип сребрног милиаренса кованог током последње четвртине X века за византијске цареве Василија II и Константина VII. На ободу аверса тог милиаренса, око крста фланкираног попрсјима двојице царева савладара, исписан је натпис ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑΤ[Ε] ΒΑΣΙΛΕΙ[Ε] Κ[ΑΙ] ΚΩΝΣΤ[ΑΝΤΙΝΕ], v. Ph. Grierson, *Leo III to Nicephorus III, 717–1081*, pt. 2, Washington 1973 (Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection, 3), 628–633, Pl. XLVI–XLVII. Cf. и Мутафов, *op. cit.*, 254, 258, Ил. 1 (аутор доводи у посредну везу натпис с поменутог милиаренса и акроним ΕΝΒΚ из Старог Нагоричина).

[257] О овом акрониму, такође веома раширеном у средњовековној уметности, v. Babić, *op. cit.*, 7; Walter, *op. cit.*, 212; Αγάθωνος Οικονόμου, *op. cit.*, 327.

[258] За дешифровање овог акронима v. Bentchev, *op. cit.*, 9. Cf. и Мутафов, *op. cit.*, 256 (аутор доводи у везу веома сличан акроним у припрати охридске цркве са стихиром цара Лава Мудрог певаном на Крстопоклону недељу, односно на Крстовдан и празник Происхођења Часног крста). На основу химнографске литературе могуће је, међутим, и алтернативно читање, за нијансу другачије: **Ξ**ύλον **Ζ**ωῆς **Σ**ταυρός **Κ**υρίου, cf. *Τριώδιον Κατανυκτικόν*, Ρώμη 1879, 408; E. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae Graecae*, II, Città del Vaticano 1961, 568. О сродном акрониму у припрати cf. n. 264 infra.

[259] О значењу тог акронима, који је био међу најчешће коришћеним у средњем веку, v. Babić, *op. cit.*, 3, 7–8; Walter, *op. cit.*, 212; Αγάθωνος Οικονόμου, *op. cit.*, 326. О истом акрониму у наосу v. n. 261 infra.



*Сл. 23. Крстови с криптограмима у довратницима западних врата припрате (цртеж: Д. Нагорни)*
*Fig. 23. Painted crosses with acronyms in the western doors of the narthex. Church of the Virgin Peribleptos (drawing: D. Nagorni)*

6. Χ Ν Χ Β (неразрешено, можда Χριστός Νικᾷ Χριστός Βασιλεύει) – свод пролаза између протезиса и беме (сл. 21);[260]

7. Φ Χ Φ Π (Φῶς Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσιν) – јужни довратник западних врата наоса (сл. 22);[261]

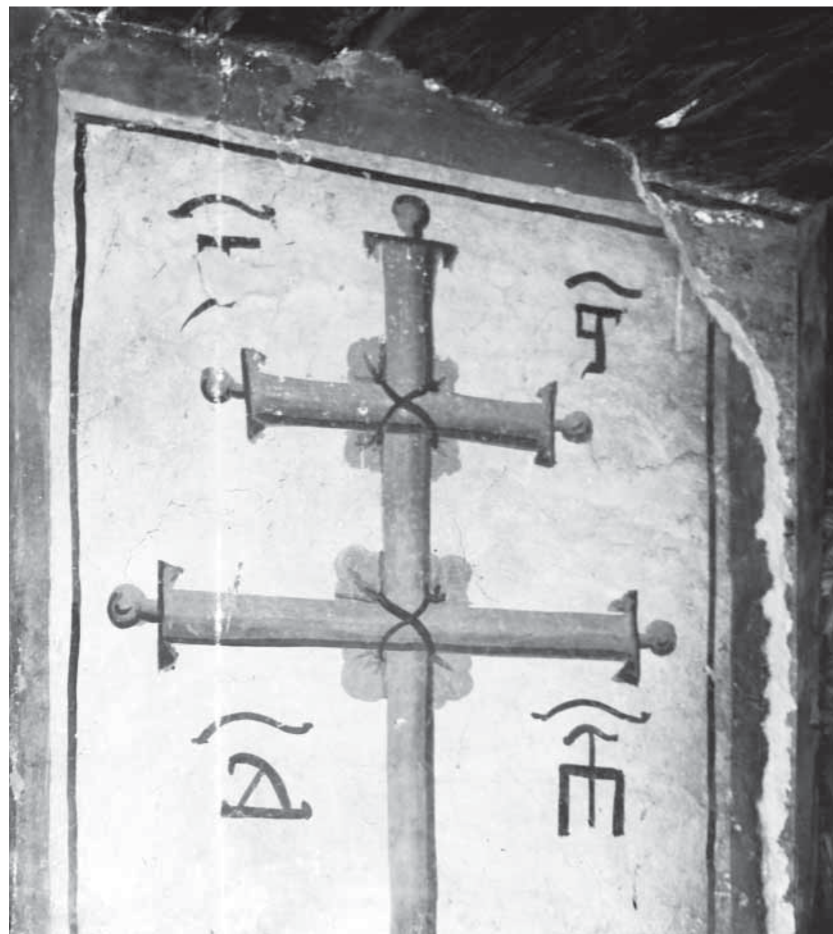
8. ΑΡ Π Μ [С]Т (Ἀρχὴ Πίστεως Μωσαϊκὸς Σταυρός) – северни довратник западних врата наоса (сл. 22);[262]

9. ‹С›Т СТ Δ ΠΤ (неразрешено, можда Σταυρός τοῦ Σταυρωθέντος Δαιμόνων Πτῶσις) – јужни довратник западних врата припрате (сл. 23 и 24);[263]

10. Τ Κ Π Γ (Τόπος Κρανίου Παράδεισος Γέγονε) – северни довратник западних врата припрате (сл. 23);[264]

11. Χ Ν Χ Β (неразрешено, можда Χριστός Νικᾷ Χριστός Βασιλεύει) – западни довратник северних врата припрате (сл. 25);[265]

12. Ξ Ζ С Κ (Ξύλον Ζωοποιόν Σταυρός του Κυρίου или Ξύλον Ζωῆς Σωτηρία Κόσμου) – источни довратник северних врата припрате (сл. 25).[266]



*Сл. 24. Крст с криптограмом са јужног довратника западних врата припрате, детаљ. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 24. Painted crosses with an acronyms in the western doors of the narthex, south jamb, detail. Church of the Virgin Peribleptos. Photo: I. M. Djordjević*

---

[260] Наше читање акронима засновано је на поствизантијским рукописима с магијским текстовима, врачбинама и исцелитељским молитвама, cf. Α. *Τσελίκας, Γητείες και εξορκισμοί σε δύο μεταβυζαντινά χειρόγραφα*, Αρχαιολογία και Τέχνες 71 (1999) 32–33; P. A. Clark, *A Cretan Healer's Handbook in the Byzantine Tradition. Text, Translation and Commentary*, Farnham 2011, 132. За другачије тумачење cf. Poposka, *Church*, 37 (*Christ Light, Christ King*). О истом акрониму у припрати v. n. 265 infra.

[261] О овом крсту са „криптограмом" v. Мутафов, *op. cit.*, 256 (*Φως Χριστοῦ Φαίνει Πᾶσι*; с непрецизним датовањем фресака Богородице Перивлепте у 1310/1311. годину), *Ил.* 2 (та илустрација приказује, у ствари, апотропејски крст који је насликан у лунети бифоре олтарске апсиде). О истом акрониму у олтару v. n. 259 supra.

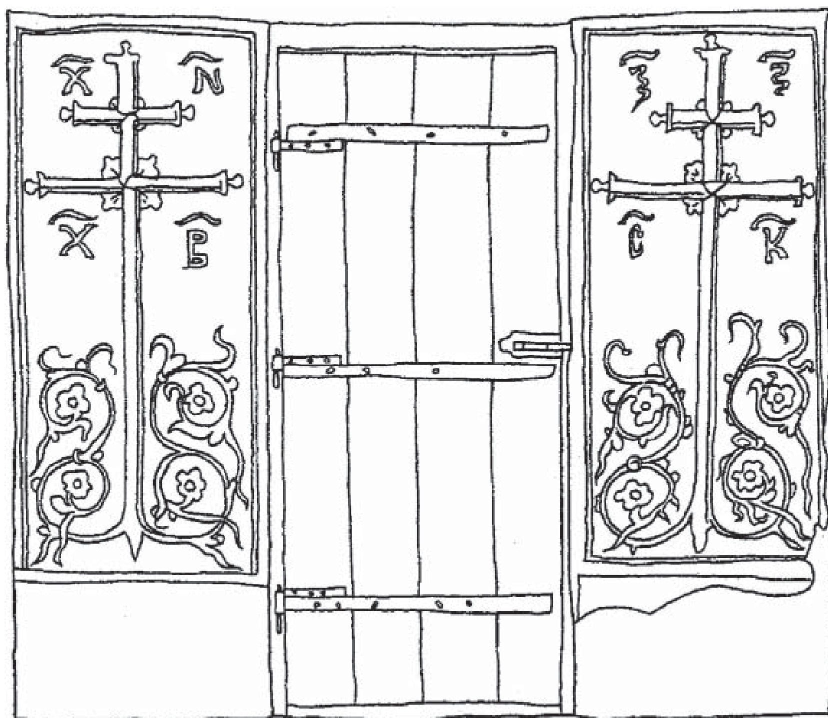
[262] О том крсту са „криптограмом" v. Bentchev, *op. cit.*, 9, n. 42 и 45; Мутафов, *op. cit.*, 256 (аутор сматра да сиглу Т треба читати као ΣΤ, уз тумачење да слово Т само по себи означава крст; у вези с тим питањем cf., на пример, *A Patristic Greek lexicon*, ed. G. W. H. Lampe, Oxford 1961, 1253D.a.). Важно је имати у виду чињеницу да акроним из Богородице Перивлепте у наведеној форми (АР П М Т) нема аналогија у византијској и поствизантијској иконографији. С друге стране, акроним Α Π Μ Σ (с варијантама Α Π Μ ΣΤ и ΑΡ Π Μ СТ) био је веома чест. О различитим могућностима његовог читања v., на пример, Babić, *op. cit.*, 8–9; Walter, *op. cit.*, 211; Αγάθωνος Οικονόμου, *op. cit.*, 326; Bentchev, *op. cit.*, 9.

[263] Cf. Poposka, *Church*, 77, 129, Ill. 86 (репродукција крста, без дешифровања „крстних словеса"). Прва сигла акронима знатно је оштећена, па није сасвим јасно да ли је треба читати као Т или СТ. Емануел Мутафов (*op. cit.*, 256) определио се за СТ, што је прихватљиво будући да се одговарајући акроним ΣΤ ΣΤ Δ ΠΤ јављао у средњовековној уметности. Примера ради, исписан је два пута, крајем XIV и средином XV века, у охридској цркви Светих Константина и Јелене, v. Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 53–54, 111–112 (бр. 112 и 118). Сигла ПТ упућује, међутим, на закључак да предложено читање Е. Мутафова [*(ο εν τω) Σταυρώ Σταυρωθείς Δόξα Πατρός (εστί)*] није ваљано. Наш предлог за дешифровање заснован је на деловима химнографских текстова који се певају у време празновања Уздизања и Происхођења Часног крста („Σταυρός, πιστῶν ὀχύρωμα … Σταυρός, δαιμόνων ἡ πτῶσις", „Σταυρού παγέντος εν γή, δαιμόνων πτώσις εγένετο…", *Μηναίον του Σεπτεμβρίου*, ed. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός, Βενετία 1868[3], 113; *Μηναίον του Αυγούστου*, ed. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός, Βενετία 1843, 7). Код дешифровања прве две сигле (СТ СТ) могуће су и другачије комбинације речи које се односе на Часни крст, Распеће и распетог Христа, при чему је сасвим вероватно да аутор акронима није дословно цитирао неки текст из богослужбених књига.

[264] Poposka, *Church*, 77 (*The place of the Crucifixion became heaven*), 129, Ill. 87. Cf. и Мутафов, *op. cit.*, 256 (*Σταυρός Κυρίου Παράδεισος Γέγονε*). Реч је о веома раширеном акрониму, који дословно следи почетак једне катизме из октоиха параклитика, cf. Babić, *op. cit.*, 3, 11; Walter, *op. cit.*, 212; Αγάθωνος Οικονόμου, *op. cit.*, 327. Стога наведено тумачење Е. Мутафова, који и у овом случају сиглу Т чита као СТ, није прихватљиво.

[265] За другачије тумачење овог акронима cf. Poposka, *Church*, 77 (*Christ Light, Christ King*); Bentchev, *op. cit.*, 9 (*Χριστός Νικά, Χριστός Βοηθά* или *Χριστέ Νίκα, Χριστέ Βοήθει*); Мутафов, *op. cit.*, 256 (*Χριστός Νικά, Χριστός Βοηθά* или *Χριστέ Νικητή, Χριστέ Βοήθει*). О истом акрониму у олтару v. n. 260 supra.

[266] За прво наведено читање v. Bentchev, *op. cit.*, 9; Мутафов, *op. cit.*, 256. Cf. и n. 258 supra. За друго читање v. Poposka, *Church*, 77 (*The tree of life is the Saviour of the world*). Cf. и Walter, *op. cit.*, 212. При дешифровању овог акронима важно је имати у виду чињеницу да врло



*Сл. 25. Крстови с криптограмима у довратницима северних врата припрате (цртеж: Д. Нагорни)*
*Fig. 25. Painted crosses with acronyms in the northern doors of the narthex. Church of the Virgin Peribleptos (drawing: D. Nagorni)*

Након сабирања, преиспитивања и подробног излагања свих расположивих података о иконографском репертоару живописа охридске Богородице Перивлепте сасвим је јасно да та црква представља редак пример готово у потпуности познате програмске целине византијског живописа. Њени неидентификовани делови своде се на четири архијерејске и три монашке фигуре, као и две фигуре светих столпника. Извесно је да у таквим околностима постоји највећа вероватноћа да се дође до поузданог сагледавања замисли аутора програма, и у целини и у појединостима. Задатак истраживача додатно је олакшан тиме што су избор и распоред тема првобитног живописа Сгурове задужбине засновани на добро познатим принципима у излагању сликане садржине, наметнутим традицијом, духом времена и обликом грађевине.

Поједина оригинална или ретко примењивана решења – као што су поменута представа надахнута *Другом пасхалном хомилијом* светог Григорија Богослова, исписивање петнаестог и шеснаестог стиха 79. псалма око медаљона с ликом Христа Пантократора, сликање попрсја старозаветних првосвештеника и Христових предака по телу на тзв. тријумфалном луку, груписање фигура светог Петра и светог Андреја, светог Климента Охридског и светог Константина Кавасиле уз олтарску преграду, заједничко представљање светог Михаила, епископа Синаде, и светог Евтихија, архиепископа цариградског, односно светог Астија Драчког и светог Исавра ђакона – већ су коментарисана у литератури, па о њима овде неће бити речи.[267]

Осврнућемо се, међутим, на неколико програмских одлика живописа Богородице Перивлепте које до сада нису биле разматране. Једно од тих обележја јесте груписање мученичких попрсја у паровима. Такво решење имало је дугу традицију у византијској уметности, али у охридској цркви примењено је доследније него у већини савремених споменика. Готово сви мученици чије су попрсне представе добиле место у програму наоса груписани су по паровима, најчешће на основу сродства или заједничког прослављања (Флор и Лавр, Кир и Јован, Маркијан и Мартирије, Сергије и Вакх, Кирик и Јулита).[268] Њима треба придодати светог Маманта и светог Созонта, двојицу младих мученика који се у хагиографским текстовима помињу као пастири и који се прослављају почетком септембра.[269] На основу наведеног принципа у груписању попрсја мученика могао би да буде препознат и голобради мученик који је на северозападном ступцу представљен поред светог Вонифатија. Био би то свети Севастијан (сл. 12). Оба мученика била су родом из Италије, култ и једног и другог ширио се из Рима, где су чуване њихове мошти, страдали су у исто време, крајем III века, а прослављају се један после другог – 18. и 19. децембра.[270] Препознавању поменуте фигуре у охридској цркви као светог Севастијана иду у прилог сачуване представе тог мученика у средњовековној уметности (на пример, у *Ватиканском јеванђељу с менологом* из друге половине XI века, у Старом Нагоричину,

сличан акроним који је исписан на северној страни постоља часне трпезе има као трећу сиглу СТ уместо С. Преостала два акронима из олтара која су поновљена у наосу, односно у припрати (Φ Χ Φ Π и Χ Ν Χ Β), исписана су на исти начин на оба места у цркви. То допушта могућност да су акроними Ξ Ζ СТ Κ и Ξ Ζ С Κ формирани на основу две различите ставролошке максиме. Ако је заиста било тако, мора се помишљати на максиму *Ξύλον Ζωῆς Σωτηρία Κόσμου* јер она има аналогију у старословенској писаној и иконографској традицији „крстних словеса“ (drevo ` izni spasenïe mir+), а те традиције следиле су, као што је добро познато, византијске узоре, v. И. Јастребов, *Податци за историју цркве у Старој Србији*, Гласник СУД 40 (1874) 196, 200; Г. Суботић, *Упутство за израду антиминса у светогорском рукопису XV века*, ЗРВИ 23 (1984) 198, сл. 4; А. Г. Авдеев, *Из истории древнерусской агиографии и ставрографии*, in: *Ставрографический сборник, кн. 3: Крст как личная святыня. Сборник статей*, ed. С. В. Гнутова, Москва 2005, 293.

[267] Der Nersessian, *Notes*, 209, 213–214; Миљковиќ-Пепек, *Делото*, 64–82; Ц. Грозданов, *Охридске белешке*, Зограф 3 (1969) 11–12; Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 124; Е. А. Луковникова, *Ангел Великого совета Иисус Христос*, in: *Православная энциклопедия, под общей редакцией Патриарха Московского и всея Руси Алексия II*, т. 2, Москва 2000, 290–291; Grozdanov, *Saint Astios*, 82–83, 85–86; Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος*, 5, 73–74, 274, 317; Б. Тодић, *Фреске у Богородици Перивлепти и порекло Охридске архиепископије*, ЗРВИ 39 (2001/2002) 147–164; Miljković, *L'illustration*, 105–111; Заров, *Към иконографията*, 16–24; Ц. Грозданов, *Попрсја архијереја у олтару цркве Богородице Перивлепте у Охриду*, Зограф 32 (2008) 83–89; Заров, *Портрети*, 55–80; Грозданов, *О идејно-тематским основама*, 93-99. О неким другим деловима програма v. Ц. Грозданов, *Циклусот на животот на Богородица во црквата Свети Климент во Охрид (прв дел)*, Прилози МАНУ. Одделение за општествени науки 26/2 (1995) 41–59; K. Kono, *Some remarks on scenes of the Baptism of Christ in the Protaton and the Virgin Perivleptos at Ohrid*, The Study of the History of Art 40 (Tokyo 2002) 1–20 (на јапанском); И. К. Заров, *Портретите во медаљони на старозаветните првосвештеници во Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Balcanoslavica 37–39 (2010) 36–42; за осталу литературу v. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975, 186–187; Грозданов, *Студии*, 84–101.

[268] Једини изузетак је свети Акакије, који је насликан уз светог Кирика и свету Јулиту.

[269] *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi, adiectis sinaxariis selectis*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902, 5–7, 21–23. О иконографији светог Маманта v. С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 119–120 (са старијом литературом); о иконографији светог Созонта v. Д. Војводић. *Остаци живописа и историја цркве Светих Теодора (Светих Петра и Павла) у Жичи*, Наша прошлост 11 (Краљево 2010) 50–51.

[270] *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, 321–322, 325–327. У појединим редакцијама синаксара цариградске Велике цркве предвиђено је да се помен двојице мученика обавља истог дана – 18. децембра; v. *ibid.*, 321–322, 325–326 (*synaxaria selecta*).

осликаном око 1316, и у наосу Дечана, чије су фреске завршене 1347/1348; сл. 13).[271]

Међу појединачним фигурама насликаним у Богородици Перивлепти пажњу заслужује и свети Александар (сл. 26), који је добио предност у односу на неке од угледних чланова ратничке „кохорте“ сликане на зидовима византијских цркава (мисли се, пре свега, на светог Артемија, светог Никиту и светог Евстатија Плакиду). Ранија истраживања показала су да ретке сачуване представе светог Александра као ратника (католикон Кириловског манастира у Кијеву, Свети Ахилије у Ариљу, Свети Ђорђе у Старом Нагоричину, Дечани, Матеич, Свети Атанасије у Костуру, Света Марија на Глобоком на Преспи, Раваница) највероватније не треба доводити у везу са светим Александром Римским, најугледнијим војником мучеником тог имена, већ с његовим имењаком чији је култ имао средиште у Солуну.[272] При томе примери попут оних из Богородице Перивлепте, Ариља, Старог Нагоричина и Раванице указују на претпоставку да је укључивање солунског мученика у иконографске програме зидног сликарства средњовековних православних цркава повезано с пореклом сликара који су изводили те програме. Сликари Евтихије и Михаило Астрапа потицали су – готово сасвим извесно – из Солуна.[273]

Раније непрепозната представа светог Ахилија (сл. 4а и 4б), насликана на јужном зиду ђаконикона, у оквиру Службе архијереја, такође заслужује краћи осврт. Још пре десет година у студији посвећеној иконографији најславнијег епископа Ларисе у византијском и поствизантијском сликарству Цветан Грозданов с правом је закључио да би појава његовог лика у олтарском простору охридске Богородице Перивлепте била очекивана.[274] Помишљао је, додуше, да га треба тражити међу неидентификованим фигурама архијереја у протезису, али то нимало не умањује вредност изнете претпоставке, засноване на чињеници да је Охридска архиепископија од почетка XI века била главно извориште ширења култа светог Ахилија. У самом Охриду постојала је црква посвећена том светитељу, а његове представе биле су саставни део иконографског програма многих охридских храмова подигнутих и осликаних током средњег века.[275] И чињеница да је свети Ахилије у Богородици Перивлепти укључен у симболичну Службу архијереја може се најлакше објаснити великим угледом који је тај епископ Ларисе уживао на подручју Охридске архиепископије. Колико је данас познато, пре осликавања задужбине Прогона Сгура свети Ахилије насликан је као саслужитељ најугледнијих архијереја хришћанске цркве једино у оближњој цркви Светог Ђорђа у Курбинову, саграђеној на средокраћи између Охрида и Самуилове катедралне базилике на Преспи – још једног средишта култа светог Ахилија.[276] А негде у исто време када је осликавана црква Богородице Перивлепте свети епископ Ларисе укључен је и у Службу архијереја насликану у олтару њему посвећене задужбине српског краља Драгутина.[277] И у каснијим временима, све до пропасти Византије, такво иконографско решење појављивало се само у областима у којима је свети Ахилије био посебно поштован (Тесалија, Македонија).[278]



*Сл. 26. Св. Александар Солунски, северозападни стубац у наосу. Фотографија: И. М. Ђорђевић*
*Fig. 26. St. Alexander of Thessaloniki. Church of the Virgin Peribleptos, north-western pillar in the nave. Photo: I. M. Djordjević*

[271] *Vaticanus gr. 1156*, fol. 272r (двојица мученика насликана су један изнад другог). За представу светог Севастијана у Дечанима v. В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 26, T. CCXV. Фреска из Старог Нагоричина није публикована.

[272] Cf. о томе Марковић, *О иконографији светих ратника*, 607–610 (с литературом о развоју култа двојице мученика истог имена); В. Todić, *«Signatures» des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, ed. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ε. Κυριακούδης, Θεσσαλονίκη 2001, 656–657; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 91, 195.

[273] О солунском пореклу двојице сликара v., на пример, М. Марковић, *Култ и иконографија светог Евстатија Солунског у средњем веку*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова VIII*, ed. М. Ракоција, Ниш 2010, 291–294 (са старијом литературом о том питању).

[274] Грозданов, *Ахил Лариски*, 21.

[275] О поштовању светог Ахилија на подручју Охридске архиепископије и у самом Охриду v. Грозданов, *op. cit.*, 7–30 (са старијом литературом).

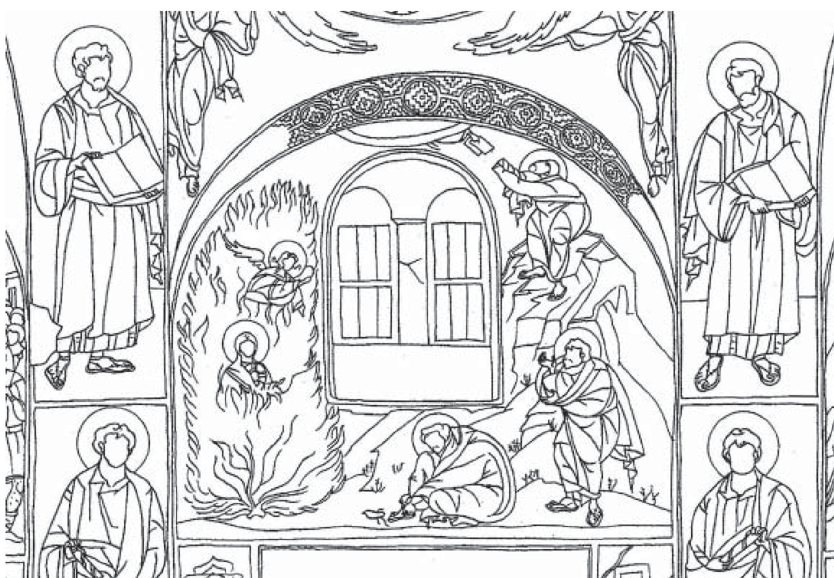
[276] L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle* I, Bruxelles 1975, 83–84; Грозданов, *op. cit.*, 15, сл. на стр. 10 (о значају базилике на Преспи за култ светог Ахилија на стр. 11–14, с литературом).

[277] Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија*, 138, 161–162, T. 6.

[278] П. Миљковиќ-Пепек, Б. Видоеска, *Некои иконографски проблеми за претставувањето на св. Ахил Лариски*, in: *Тематски зборник на трудови (икони, иконопис, иконостас, иконографија)* 1, ed. П. Миљковиќ-Пепек, Скопје 1996, 104–116; Грозданов, *op. cit.*, 10, 23; Војводић, *op. cit.*, 138.



*Сл. 27. Божићна химна, св. Матеј и св. Јован, источни зид припрате (цртеж: Д. Нагорни)*
*Fig. 27.* Christmas *sticheron, St. Matthew and St. John. Church of the Virgin Peribleptos, east wall of the narthex (drawing: D. Nagorni)*



*Сл. 28. Неопалима купина, св. Лука и св. Марко, западни зид припрате (цртеж: Д. Нагорни)*
*Fig. 28. Moses and the Burning Bush, St. Luke and St. Mark. Church of the Virgin Peribleptos, the west wall of the narthex (drawing: D. Nagorni)*

Особеност програма живописа Богородице Перивлепте јесу и представе јеванђелиста у горњим зонама пиластара источног и западног зида припрате. Поред традиционалног места на пандантифима, испод главне куполе, писци јеванђеља у доба Палеолога понекад се сликају и на другим местима у цркви, најчешће такође у наосу. Тако је, на пример, сликарска радионица која је живописала задужбину Прогона Сгура насликала у Старом Нагоричину јеванђелисте и у калотама четири угаоне куполе. Уз то, Матеј, Марко и Лука насликани су у цркви Светог Ђорђа и у најнижим зонама поткуполних стубаца – Матеј на североисточном, Марко на југозападном, а Лука на северозападном ступцу.[279] И у Грачаници су нешто касније (око 1320) представе јеванђелиста смештене на пандантифе и у калоте малих купола. Ту је, међутим, у најнижој зони наоса насликан само свети Јован Богослов (на источном зиду).[280] Тако важна програмска улога коју су добили писци јеванђеља у двема задужбинама краља Милутина објашњава се повећаном важношћу тема везаних за Христово оваплоћење у касновизантијској уметности.[281] И у припрати Богородице Перивлепте представе четворице јеванђелиста повезане су с темом оваплоћења, али на сасвим особен начин. Оне се ту непосредно односе на две композиције које у поменутом простору охридске цркве чине важан део програма сложеног теолошког значења, намењеног прослављању Богородице и њене улоге у Христовом рођењу у телу. Реч је о представи надахнутој *Божићном стихиром* светог Јована Дамаскина[282] и Неопалимој купини, старозаветном праобразу Мајке Божије и њеног безгрешног зачећа.[283] Прву композицију фланкирају фигуре светог Матеја и светог Јована (сл. 27), а другу светог Марка и светог Луке (сл. 28). Такав распоред фресака указује на програмску везу наведених сцена и фигура, док њено постојање поуздано потврђују текстови на отвореним књигама јеванђелиста. На западном пару пиластара су, као што је раније наведено, исписани пасуси из Марковог и Лукиног јеванђеља (Мк 12, 26; Лк 20, 37; сл. 14 и 15), они у којима се подсећа на старозаветну причу о јављању Бога Мојсију код горуће купине на гори Хорив (Изл 3, 1–4, 17).[284] Натписи на књигама које држе Матеј и Јован (источни пар пиластара) готово су сасвим истрвени, али један од њих, онај што је исписан на отвореним странама Јованове књиге, може се, изгледа, препознати као четрнаести стих прве главе (Пролога) његовог јеванђеља: ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΣΑΡΞ ΕΓΕΝΕΤΟ ΚΑΙ ΕΣΚΗΝΩΣΕΝ ΕΝ ΗΜΙΝ, ΚΑΙ ΕΘΕΑΣΑΜΕΘΑ ΤΗΝ ΔΟΞΑΝ ΑΥΤΟΥ („И Логос постаде тијело и настани се међу нама, и видјесмо славу његову“).[285] Реч је о једном од најексплицитнијих новозаветних сведочанстава о Оваплоћењу Бога Логоса, које је у контексту тумачења те свете тајне било широко коришћено у отачким списима још од најранијих хришћанских времена.[286] Готово је извесно да се и натпис на Матејевом јеванђељу, од којег се данас јасно не види ниједна реч, на сличан начин употпуњавао с представом надахнутом *Божићном стихиром*.[287]

[279] Тодић, *Старо Нагоричино*, 74–78.

[280] Тодић, *Грачаница*, 81, 98, 105, 108–109.

[281] Тодић, *Грачаница*, 148; idem, *Старо Нагоричино*, 96 (са запажањем да је први ниво значења слика јеванђелиста управо сведочанство о Христовом оваплоћењу и његовој жртви); idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 96.

[282] О ликовним приказима *Божићне стихире* у средњовековној уметности v., на пример, М. А. Орлова, *О формировании иконографии рождественской стихиры «Что Ти принесем, Христе...»*, in: *Древнерусское искусство. Балканы, Русь*, Санкт-Петербург 1995, 127–140; T. Starodubcev, *Sticheron "What shall we offer you, Christ". A description and a painting*, Cahiers balkaniques 31 (2000) 21–37; Г. Суботић, *Свети Ђорђе у Бањанима. Зидно сликарство*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 331, 335, 338–340 (са осталом литературом).

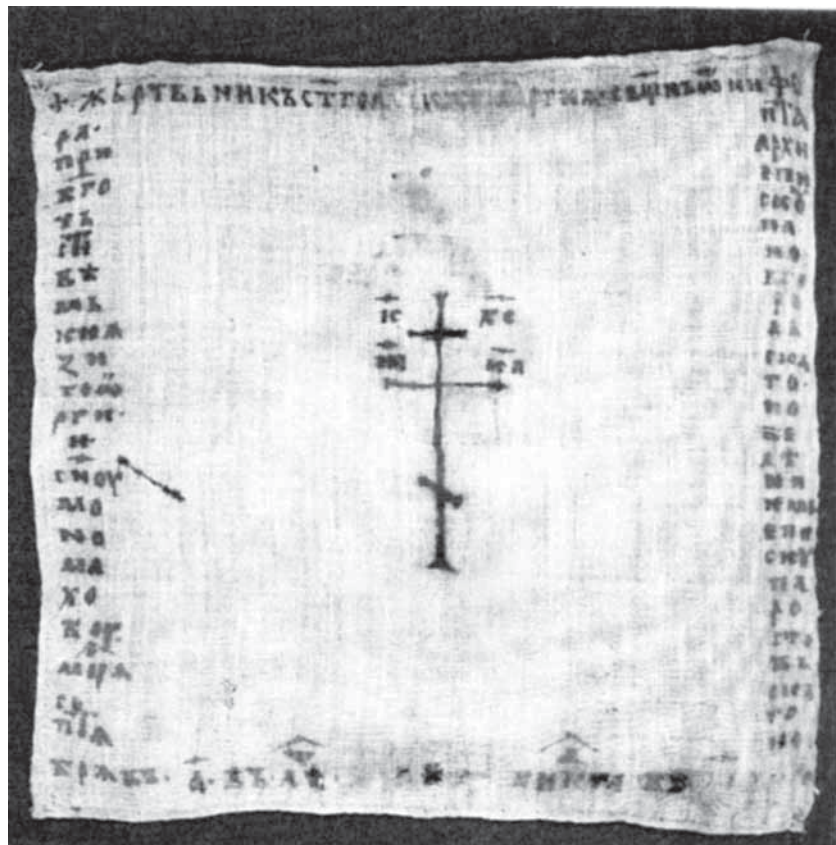
[283] О представама Неопалиме купине и њиховом значењу v. Тодић, *Грачаница*, 133, 146, 181, 183 (с литературом).

[284] V. n. 236 и 237 supra.

[285] Cf. n. 234 supra.

[286] V., на пример, *John 1–10*, ed. J. C. Elowsky, Downers Grove 2006 (*Ancient Christian commentary on Scripture. New Testament*; 4a), 39–47 (отачка тумачења до средине VIII века, од светог Климента, папе римског, до светог Јована Дамаскина). За позније грчке текстове у којима се тумачи *Јеванђеље по Јовану* cf. J. Reuss, *Johannes-Kommentare aus der griechischen Kirche*, Berlin 1966; Π. Ν. Τρεμπέλας, *Υπόμνημα εις το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον*, Αθήνα 1979³.

[287] Треба имати у виду да се током празновања Божића у византијским црквама читало неколико зачала из Матејевог јеванђеља (1, 1–25; 2, 1–12; 2, 13–23, 13, 53–58); cf., на пример, *Le Typicon de la*



*Сл. 29. Антиминс из Новгорода, Музеј Ермитаж, Санкт Петербург, према натпису датован у 1148. годину*
*Fig. 29. Antimension from Novgorod, dated in 1148. State Hermitage museum, Saint Petersburg.*




*Сл. 30. Крст с криптограмом на часној трпези испоснице светог Неофита у близини Пафоса на Кипру, 1183. Фотографија: Г. Фустерис*
*Fig. 30. Painted crosses with an acronym on the altar, 1183. Hermitage of St. Neophytos, near Paphos, Cyprus. Photo: G. Phousteris*

Завршавајући овај кратак осврт на програмске особености најстаријег живописа охридске Богородице Перивлепте, поменућемо још једном значајно место које су у његовом програму добили крстови с разлисталим лозицама у основи. Такви крстови, уз које су у акронимској форми исписани натписи чија се садржина односи на Часни крст и распетог Христа – победника над смрћу – имали су апотропејску улогу и најчешће су сликани управо на бочним странама улаза у цркву и пролаза између појединих њених делова, као и на допрозорницима или у лунетама прозора и портала. Као што је наведено, о тим питањима писано је у више наврата, па је излишно да се овде на њима задржавамо.[288] У програмском смислу већу пажњу заслужују само четири крста што красе постоље часне трпезе охридске цркве (сл. 16 и 17). Додуше, ни такво место крстова са „крстним словесима“ није било сасвим неуобичајено у византијској уметности. Штавише, представе тог типа јављале су се на разним местима у олтарском простору, с тим што су тада добијале и друго значење, повезано с литургијским значајем Христове искупитељске жртве на крсту и богословским тумачењима симболике светог престола и евхаристијске жртве.[289] Реч је не само о представама на часној трпези него и о онима у нишама протезиса или ђаконикона, на деловима олтарске преграде, као и на антиминсу, богослужбеном предмету који је још од ранохришћанских времена могао да обавља функцију освећеног светог престола, то јест да служи као његова замена у посебним околностима (приликом служења литургије ван храма или у храму с неосвећеном часном трпезом).[290] Већ најстарији сачувани антиминси, израђени од ланеног платна, били су украшени крстом, а у каснијим временима често се на тим преносивим жртвеницима, независно од материјала од којег су били израђени, јављао и крст са „криптограмима“.[291] Могуће је да је такав тип декорације антиминса настао по угледу на украс часних трпеза, али је вероватније да је било обрнуто, као када је реч о индитији, горњем покривачу светог престола, чија је декорација, по свему судећи, имала утицаја на његов сликани украс.[292] У прилог таквој претпоставци говорио би и податак да је најстарији познати антиминс који је украшен крстом са „криптограмима“

---

*Grande Église. Ms. Sainte-Croix no. 40, Xᵉ siècle* I, ed. J. Mateos, Roma 1962, 136, 158, 162; M.-L. Dolezal, *The Middle Byzantine Lectionary: Textual and pictorial expression of liturgical ritual*, Chicago 1991 (непубликована докторска дисертација), 311.

[288] О апотропејском значењу крстова са „криптограмима“ v., на пример, Babić, *Les croix*, 3–5; Walter, *The apotropaic function*, 210–215; Габелић, *Линеарно сликарство Сисојевца*, 425–430, 434–435. Cf. и A. B. Καραγιάννη, *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Θεσσαλονίκη 2010, 137–142.

[289] О том питању v., на пример, Суботић, *Упутство за израду антиминса*, 196, 203; T. A. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (непубликована докторска дисертација), 334–336 (с бројним примерима и одговарајућом литературом).

[290] О антиминсу у литургијској традицији византијске цркве v. J. M. Izzo, *The antimension in the liturgical and canonical tradition of the Byzantine and Latin churches*, Roma 1975, 23–144; Суботић, *op. cit.*, 186–192; Αγάθωνος Οικονόμου, *Το Αντιμήνσιον*, 55–282.

[291] Cf. Izzo, *op. cit.*, 37–46; Суботић, *op. cit.*, 191–213; Αγάθωνος Οικονόμου, *op. cit.*, 288–295, 320–335.

[292] У вези с тим питањем cf. M. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Ἁγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988) 107, 110.

(пореклом из Новгорода, сада у Ермитажу; сл. 29) настао тридесет пет година пре најстарије познате часне трпезе украшене истим украсом (сачувана је у испосници Светог Неофита код Пафоса на Кипру и потиче из 1183; сл. 30).[293] Ипак, на основу досадашњих истраживања врло ограниченог обима не могу се донети сасвим поуздани закључци. Чини се извесним једино то да је украшавање часне трпезе крстовима постало ређе након што је уведен обичај да се антиминс поставља на сваки свети престо, па и на онај који је освећен. Како се тај обичај, који је с временом постао канонско правило, појавио прилично касно, не пре средине XIII века,[294] разумљиво је што пример из охридске Богородице Перивлепте спада међу позније. Истини за вољу, мора се нагласити да су часне трпезе које су биле украшене сликаним крстовима сачуване у малом броју. Најстарији познати пример потиче, као што је поменуто, из испоснице Светог Неофита. Ту је на предњој страни постоља трпезе насликан осмокраки крст Распећа са сиглама IC XC NI KA (сл. 30).[295] Живописани свети престоли у цркви Светог Георгија у Лахију (Лаконија) и јужном параклису пећинског храма на брду Пентеликону код Атине датовани су у прву половину XIII столећа. Њихов украс састоји се од кругова с једноставним крстовима, без „крсних слова". Часна трпеза у цркви Светог Николе у селу Агоријани близу Мистре, чија је чеона страна украшена крстом с криптограмом, осликана је негде у време живописања охридске Богородице Перивлепте.[296] Познат је, најзад, и један пример који сведочи о томе да је обичај украшавања светог престола сликаним крстовима постојао и касније, бар до средине XIV века. Он се налази у још једној охридској цркви – Малим светим врачима – и лако је могуће да је настао управо под утицајем декорације часне трпезе у задужбини Прогона Сгура.[297]

---

[293] За поменути антиминс из Ермитажа – који је датован, према натпису исписаном на њему, у 1148. годину – v. Ф. М. Морозов, *Антиминс 1149 (6657) года*, Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества 11 (1915) 197–209; Суботић, *op. cit.*, 192–193; Т. Ю. Царевская, *Никольский собор на Ярославовом дворище в Новгороде*, Москва 2002, 28, 59; cf. и С. В. Заграевский, *«Антиминс» из Николо-Дворищенского собора* in: РусАрх. Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры, Москва 2007 (http://www.rusarch.ru/zagraevsky11.htm), 1–4 (где је аутентичност тог антиминса оспорена). За часну трпезу из испоснице Светог Нефита v. C. Mango, E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP 20 (1966) 163, fig. 60.

[294] О том питању, још недовољно истраженом, v. Е. Е. Голубинский, *История русской церкви* I/2, Москва 1997 (репринт издања из 1900), 185; Izzo, *op. cit.*, 110–124; Суботић, *op. cit.*, 188–189; М. С. Желтов, И. О. Попов, *Антиминс*, in: *Православная энциклопедия*, 2, 489–491; Αγάθωνος Οικονόμου, *Το Αντιμήνσιον*, 84–88.

[295] Mango, Hawkins, *op. cit.*, 163, fig. 60 (сличан крст насликан је и на горњој хоризонталној плочи те трпезе).

[296] За наведене примере v. Εμμανουήλ, *op. cit.*, 107, 110, εἰκ. 5.

[297] V. П. Миљковиќ-Пепек, *Црквата Мали Свети Врачи во Охрид*, Културно наследство 19–21 (1992–1994) 111, сх. 1, сл. 18.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


*A Patristic Greek lexicon*, ed. G. W. H. Lampe, Oxford 1961.

Αγάθωνος Οικονόμου Π. Σ., *Το Αντιμήνσιον. Συμβολή εις την μελέτην της λατρείας της Ορθοδόξου Ανατολικής Εκκλησίας*, Λευκοσία 2003 (Agathōnos Oikonomou P. S., *To Antimēnsion. Symbolē eis tēn meletēn tēs latreias tēs Orthodoksou Anatolikēs Ekklēsias*, Leukosia 2003).

Архимандрит Антонин, *Из Румелии*, Санктпетербург 1886 (Arkhimandrit Antonin, *Iz Rumelii*, Sanktpeterburg 1886).

Авдеев А. Г., *Из истории древнерусской агиографии и ставрографии*, in: *Ставрографический сборник, кн. 3: Крст как личная святыня. Сборник статей*, ed. С. В. Гнутова, Москва 2005, 293 (Avdeev A. G., *Iz istorii drevnerusskoĭ agiografii i stavrografii*, in: *Stavrograficheskiĭ sbornik, kn. 3: Krst kak licnhai͡a svi͡atyni͡a. Sbornik stateĭ*, ed. S. V. Gnutova, Moskva 2005, 293).

Babić G., *Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques*, Paris 1969.

Babić G., *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècle*, in: *Byzance et les Slaves. Études de civilisation. Mélanges Ivan Dujčev*, ed. S. Dufrenne, Paris 1979, 1–13.

Babić G., *L'image symbolique de la «Porte fermée» à Saint-Clément d'Ohrid*, in: *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, ed. A. Grabar, Paris 1968, 147.

Бабић Г., *Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1991, 383 (Babić G., *Liturgijske teme na freskama u Bogorodičinoj crkvi u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba, Međunarodni naučni skup povodom 650 godina od smrti, decembar 1987*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1991, 383).

Бабић Г., *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 9 [Babić G., *O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada*, ZLUMS 11 (1975) 9].

Babić G., Walter Ch., *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, REB 34 (1976) 275.

Bentchev I., *Monogramme und Akronyme als Ikonenaufschriften*, Hermeneia–Zeitschrift für ostkirchliche Kunst 18/3–4 (2002) 57–64 (http://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=de& book_id=30#p9, pages 1–9).

Блажић З., *Чишћење и конзервација фресака у цркви Св. Климента у Охриду*, Зборник заштите споменика културе I/1 (1951) 63 [Blažić Z., *Čišćenje i konzervacija fresaka u crkvi Sv. Klimenta u Ohridu*, Zbornik zaštite spomenika kulture I/1 (1951) 63].

Clark, P. A., *A Cretan Healer's Handbook in the Byzantine Tradition. Text, Translation and Commentary*, Farnham 2011.

Δημιτσάς Μ. Γ., *Η Μακεδονία εν λίθοις φθεγγομένοις και μνημείοις σωζόμενοις*, I, Αθήνα 1896 (Dēmitsas M. G., *Hē Makedonia en lithois phtheggomenois kai mnēmeiois sōzomenois*, I, Athēna 1896).

Der Nersessian S., *Le lit de Salomon*, ЗРВИ 8/1 (1963) 77–80.

Der Nersessian S., *Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-ange*, CA 13 (1963) 209–215.

Djordjević I., Marković M., *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in Lesnovo*, Зограф 28 (2000-2001) 18.

Dolezal M.-L., *The Middle Byzantine Lectionary: Textual and pictorial expression of liturgical ritual*, Chicago 1991 (unpublished doctoral dissertation).

Dufrenne S., *L`enrichissemnet du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, in: *L`art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani, 1965*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1967, 40.

Dufrenne S., *Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle*, in: *Византијска уметност почетком XIV века. Научни скуп у Грачаници, 1973*, ed. С. Петковић, Београд 1978, 34 (in: Dufrenne S., *Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle*, in: *Vizantijska umetnost početkom XIV veka. Naučni skup u Gračanici, 1973*, ed. S. Petković, Beograd 1978, 34).

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1975 (Đurić V. J., Vizantijske freske u Jugoslaviji, Beograd 1975).

Εμμανουήλ Μ., *Οι τοιχογραφίες του Άγίου Νικολάου στην Αγόριανη Λακωνίας*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988) 107 [Emmanouēl M., *Oi toichog-*

*raphies tou Agiou Nikolaou stēn Agorianē Lakōnias*, Deltion ChAE 14 (1987–1988) 107].

Follieri E., *Initia hymnorum ecclesiae Graecae*, II, Città del Vaticano 1961.

Габелић С., *Линеарно сликарство Сисојевца. Прилог истраживањима монументалног нефигуралног сликарства*, in: *Трећа југословенска конференција византолога. Крушевац 10–13. мај 2000*, ed. Љ. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, Београд–Крушевац 2002, 417–439 (Gabelić S., *Linearno slikarstvo Sisojevca. Prilog istraživanjima monumentalnog nefiguralnog slikarstva*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa. Kruševac 10–13. maj 2000*, ed. Lj. Maksimović, N. Radošević, E. Radulović, Beograd–Kruševac 2002, 417–439).

Габелић С., *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1988).

Gelzer H., *Das Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunden*, Leipzig 1902.

Голубинский Е. Е., *История русской церкви*, I/2, Москва 1997 (Golubinskiĭ E. E., *Istoriı͡a russkoĭ t͡serkvi*, I/2, Moskva 1997).

Grabar A., *Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles*, CA 12 (1962) 362 .

Grierson Ph., *Leo III to Nicephorus III, 717-1081*, pt. 2, Washington 1973 (Catalogue of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore collection, 3).

Григорович В., *Очерк путешествия по Европейской Турции*, Казань 1848 (Grigorovich V., *Ocherk puteshestviı͡a po Evropeĭskoĭ Turt͡sii*, Kazan' 1848).

Grivec F., *Na semъ Petrê*, Slovo 4-5 (1955) 37–38.

Грозданов Ц., *Ахил Лариски во византискиот и поствизантискиот живопис*, Зборник. Средновековна уметност 3 (2001) 19–23 [Grozdanov C., *Ahil Lariski vo vizantiskiot i postvizantiskiot živopis*, Zbornik. Srednovekovna umetnost 3 (2001) 19–23].

Грозданов Ц., *Циклусот на животот на Богородица во црквата Свети Климент во Охрид (прв дел)*, Прилози МАНУ. Одделение за општествени науки 26/2 (1995) 41–59 [Grozdanov C., *Ciklusot na životot na Bogorodica vo crkvata Sveti Kliment vo Ohrid (prv del)*, Prilozi MANU. Oddelenie za opštestveni nauki 26/2 (1995) 41–59].

Грозданов Ц., *Идентификација на светци во живописот на наосот на Перивлепта во Охрид*, Прилози МАНУ. Одделение за општествени науки 36/1 (2005) 10 [Grozdanov C., *Identifikacija na svetci vo živopisot na naosot na Perivlepta vo Ohrid*, Prilozi MANU. Oddelenie za opštestveni nauki 36/1 (2005) 10].

Грозданов Ц., *О идејно-тематским основама живописа у ђаконикону цркве Богородице Перивлепте у Охриду*, Зограф 33 (2009) 93–99 [Grozdanov C., *O idejno-tematskim osnovama živopisa u đakonikonu crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu*, Zograf 33 (2009) 93–99].

Грозданов Ц., *Охридске белешке*, Зограф 3 (1969) 11–12 [Grozdanov C., *Ohridske beleške*, Zograf 3 (1969) 11–12].

Грозданов Ц., *Попрсја архијереја у олтару цркве Богородице Перивлепте у Охриду*, Зограф 32 (2008) 83–89 [Grozdanov C., *Poprsja arhijereja u oltaru crkve Bogorodice Perivlepte u Ohridu*, Zograf 32 (2008) 83–89].

Grozdanov C., *Saint Astios de Dyrrachion dans la peinture du Moyen âge*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, ed. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ε. Κυριακούδης, Θεσσαλονίκη 2001, 82–86 (Grozdanov C., *Saint Astios de Dyrrachion dans la peinture du Moyen âge*, in: *Aphierōma stē mnēme tou Sōtērē Kissa*, ed. Ch. Mauropoulou-Tsioumē, E. Kyriakoudēs, Thessalonikē 2001, 82).

Грозданов Ц., *Студии за охридскиот живопис*, Скопје 1990 (Grozdanov C., *Studii za ohridskiot živopis*, Skopje 1990).

Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, I, Bruxelles 1975.

Hallensleben H., *Die Malerschule des Königs Milutin. Untersuchungen zum Werk einer byzantinischen Malerwerkstatt zu Beginn des 14. Jahrhunderts*, Marburg/Lahn 1963.

Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Bildband*, Giesen 1963.

Иванов Й., *Български старини из Македония*, София 1908 (Ivanov Ĭ., *Bŭlgarski starini iz Makedoniı͡a*, Sofiı͡a 1908).

Izzo J. M., *The antimension in the liturgical and canonical tradition of the Byzantine and Latin churches*, Roma 1975.

Јанц З., *Орнаменти фресака из Србије и Македоније, од XII до средине XV века*, Београд 1961 (Janc Z., *Ornamenti fresaka iz Srbije i Makedonije, od XII do sredine XV veka*, Beograd 1961).

Јастребов И., *Податци за историју цркве у Старој Србији*, Гласник СУД 40 (1874) 196 [Jastrebov I., *Podatci za istoriju crkve u Staroj Srbiji*, Glasnik Srpskog učenog društva 40 (1874) 196].

*John 1-10*, ed. J. C. Elowsky, Downers Grove 2006 (*Ancient Christian commentary on Scripture. New Testament*; 4a).

Καραγιάννη Α. Β., *Ο σταυρός στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Η λειτουργία και το δογματικό του περιεχόμενο*, Θεσσαλονίκη 2010 (Karagiannē A. B., *O stauros stē byzantinē mnēmeiakē zographikē. Hē leitourgia kai to dogmatiko tou periechomeno*, Thessalonikē 2010).

Kono K., *Some remarks on scenes of the Baptism of Christ in the Protaton and the Virgin Perivleptos at Ohrid*, The Study of the History of Art 40 (Tokyo 2002) 1–20.

Ќорнаков Д., *По конзерваторските работи во црквата Св. Богородица Перивлептос (Св. Климент) во Охрид*, Културно наследство 2 (1961) 74–89 [Ḱornakov D., *Po konzervatorskite raboti vo crkvata Sv. Bogorodica Perivleptos (Sv. Kliment) vo Ohrid*, Kulturno nasledstvo 2 (1961) 74–89].

Кънчов В., *Битолско, Преспа и Охридско. Пътни бележки*, Сборник за народни умотворения, наука и книжнина 4 (1891) 59 [Kŭnchov V., *Bitolsko, Prespa i Ohridsko. Pŭtni belezhki*, Sbornik za narodni umotvoreniı͡a, nauka i knizhnina 4 (1891) 59].

*Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix no. 40, Xe siècle*, ed. J. Mateos, I, Roma 1962.

Луковникова Е. А., *Ангел Великого совета Иисус Христос*, in: *Православная энциклопедия, под общей редакцией Патриарха Московского и всея Руси Алексия II*, т. 2, Москва 2000, 290-291 (Lukovnikova E. A., *Angel Velikogo soveta Iisus Khristos*, in: *Pravoslavnaı͡a ėnt͡siklopediı͡a, pod obshcheĭ redakt͡sieĭ Patriarkha Moskovskogo i vseı͡a Rusi Aleksiı͡a II*, t. 2, Moskva 2000, 290-291).

Mango C., Hawkins E. J. W., *The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings*, DOP 20 (1966) 163.

Мано-Зиси Ђ., *Мали прилози о живопису 14. века охридских цркава*, Старинар 6 (1931) 134 [Mano-Zisi Đ., *Mali prilozi o živopisu 14. veka ohridskih crkava*, Starinar 6 (1931) 134].

Марковић М., *„Христос проклиње смоквино дрво" у цркви Светог Никите код Скопља*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова V*, ed. М. Ракоција, Ниш 2007, 389-390 [Marković M., *„Hristos proklinje smokvino drvo" u crkvi Svetog Nikite kod Skoplja*, in: *Niš i Vizantija. Zbornik radova V*, ed. M. Rakocija, Niš 2007, 389–390].

Марковић М., *Христова чуда и поуке*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1955, 134 [Marković M., *Hristova čuda i pouke*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1955, 134].

Марковић М., *Култ и иконографија светог Евстатија Солунског у средњем веку*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова VIII*, ed. М. Ракоција, Ниш 2010, 291–294 [Marković M., *Kult i ikonografija svetog Evstatija Solunskog u srednjem veku*, in: *Niš i Vizantija. Zbornik radova VIII*, ed. M. Rakocija, Niš 2010, 291–294].

Марковић М., *Манастир Свети Никита код Скопља – историја и живопис* (необјављена докторска дисертација), Београд 2004 [Marković M., *Manastir Sveti Nikita kod Skoplja – istorija i živopis* (neobjavljena doktorska disertacija), Beograd 2004].

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 608–609 (Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1995, 608–609).

Marković M., *The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid*, ЗЛУМС 38 (2010) 18.

Медић М., *Стари сликарски приручници, II*, Београд 2002 (M. Medić, *Stari slikarski priručnici, II*, Beograd 2002).

Медић М., *Стари сликарски приручници, III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне. Διονυσίου του εκ Φουρνά Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Београд 2005 (Medić M., *Stari slikarski priručnici, III. Erminija o slikarskim veštinama Dionisija iz Furne. Dionysiou tou ek Phourna Ermēneia tēs zōgraphikēs technēs*, Beograd 2005).

*Μηναίον του Αυγούστου*, ed. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός, Βενετία 1843 (*Mēnaion tou Augoustou*, ed. Bartholomaios Koutloumousianos, Benetia 1843).

*Μηναίον του Σεπτεμβρίου*, ed. Βαρθολομαίος Κουτλουμουσιανός, Βενετία 1868[3] (*Mēnaion tou Septembriou*, ed. Bartholomaios Koutloumousianos, Benetia 1868[3]).

Mesesnel F., *Ohrid*, Skoplje 1934.

Милановић В., *О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 150 [Milanović V., *O fresci na ulazu u Bogorodičinu crkvu arhiepiskopa Danila II u Peći*, Zograf 30 (2004–2005), 150].

Милюков П., *Христианские древности Западной Македонии. По материалам, собранным Русским Археологическим Институтом в течение летней экскурсии 1898 года*, Известия Русского археологического института в Константинополе 4 (1899) 90–91

[Mili͡ukov P., *Khristianskie drevnosti Zapadnoĭ Makedonii. Po materialam, sobrannym Russkim Arkheologicheskim Institutom v techenie letneĭ ekskursii 1898 goda*, Izvestii͡a Russkogo arkheologicheskogo instituta v Konstantinopole 4 (1899) 90–91].

Miljković B., *L'illustration de la Deuxième homelie pascale de Gregoire le Theologien*, ЗРВИ 41 (2004) 104–111.

Миљковиќ-Пепек П., Видоеска Б., *Некои иконографски проблеми за претставувањето на св. Ахил Лариски*, in: *Тематски зборник на трудови (икони, иконопис, иконостас, иконографија)*, 1, ed. П. Миљковиќ-Пепек, Скопје 1996, 104–116 [Miljkovik-Pepek P., Vidoeska B., *Nekoi ikonografski problemi za pretstavuvanjeto na sv. Ahil Lariski*, in: *Tematski zbornik na trudovi (ikoni, ikonopis, ikonostas, ikonografija)*, 1, ed. P. Miljkoviḱ-Pepek, Skopje 1996, 104–116].

Миљковиќ-Пепек П., *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967 (Miljkoviḱ-Pepek P., *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967).

Миљковиќ-Пепек П., *Црквата Мали Свети Врачи во Охрид*, Културно наследство 19–21 (1992–1994) 111 [Miljkoviḱ-Pepek P., *Crkvata Mali Sveti Vrači vo Ohrid*, Kulturno nasledstvo 19–21 (1992–1994), 111].

Миљковиќ-Пепек П., *Црквата Св. Јован Богослов – Канео во Охрид*, Културно наследство 3 (1967) 77 [Miljkoviḱ-Pepek P., *Crkvata Sv. Jovan Bogoslov – Kaneo vo Ohrid*, Kulturno nasledstvo 3 (1967), 77].

Millet G., *Byzance et non l`Orient*, Revue archéologique 12 (1908) 188.

Millet G., *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro, Album présenté par A. Frolow*, 3, Paris 1962.

Морозов Ф. М., *Антиминс 1149 (6657) года*, Записки Отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества 11 (1915) 197–209 [Morozov F. M., *Antimins 1149 (6657) goda*, Zapiski Otdelenii͡a russkoĭ i slavi͡anskoĭ arkheologii Imperatorskogo russkogo arkheologicheskogo obshchestva 11 (1915) 197–209].

Мутафов Е., *Криптограмите и билингвизмът на Палеологовото изкуство*, Patrimonium.Mk 7–8 (2010) 251–260 [Mutafov E., *Kriptogramite i bilingvizmŭt na Paleologovoto izkustvo*, Patrimonium.Mk 7–8 (2010) 251–260].

Орлова М. А., *О формировании иконографии рождественской стихиры «Что Ти принесем, Христе...»*, in: *Древнерусское искусство. Балканы, Русь*, Санкт-Петербург 1995, 127–140 [Orlova M. A., *O formirovanii ikonografii rozhdestvenskoĭ stikhiry «Chto Ti prinesem, Khriste...»*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Balkany, Rus'*, Sankt-Peterburg 1995, 127–140].

Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου στην Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001 (Papamastorakēs T., *O diakosmos tou troulou tōn naōn tēs Palaiologeias periodou stēn Balkanikē Chersonēso kai tēn Kypro*, Athēna 2001).

Петковић В., *Фреска са представом Премудрости*, in: *Зборник у част Богдана Поповића*, Београд 1929, 318 (Petković V., *Freska sa predstavom Premudrosti*, in: *Zbornik u čast Bogdana Popovića*, Beograd 1929, 318).

Petković V. R., *La peinture serbe du moyen age*, II, Beograd 1934.

Петковић В., Бошковић Ђ., *Манастир Дечани*, II, Београд 1941 (Petković V., Bošković Đ., *Manastir Dečani*, II, Beograd 1941).

Poposka J., *Church Mother of God Peribleptos – St. Clement*, Ohrid 2006.

Радојчић С., *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955 (Radojčić S., *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955).

*Register zu Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Teil I–III, mit Denkmälerkarte und Beilagen*, Giesen 1976.

Reuss J., *Johannes-Kommentare aus der griechischen Kirche*, Berlin 1966.

Шопов А., Стрезов Г., *Кодекс на Охридската патриаршия*, Сборник за народни умотворения, наука и книжнина 10 (София 1894) 568–569 [Shopov A., Strezov G., *Kodeks na Ohridskata patriarshii͡a*, Sbornik za narodni umotvorenii͡a, nauka i knizhnina 10 (Sofii͡a 1894) 568–569].

Снегаров И., *История на Охридската архиепископия*, I, София 1924 (Snegarov I., *Istorii͡a na Ohridskata arhiepiskopii͡a*, I, Sofii͡a 1924).

Starodubcev T., *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375-1459)*, Beograd 2007 (nepublikovana doktorska disertacija).

Starodubcev T., *Sticheron „What shall we offer you, Christ". A description and a painting*, Cahiers balkaniques 31 (2000) 21-37.

Суботић Г., *Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима*, ЗЛУМС 2 (1966) 172, 174 [Subotić G., *Počeci monaškog života i crkva manastira Sretenja u Meteorima*, ZLUMS 2 (1966) 172, 174].

Суботић Г., *Свети Ђорђе у Бањанима. Зидно сликарство*, in: *На траговима Војислава Ј. Ђурића*, ed. Д. Медаковић, Ц. Грозданов, Београд 2011, 331, 335, 338–340 [Subotić G., *Sveti Đorđe u Banjanima. Zidno slikarstvo*, in: *Na tragovima Vojislava J. Đurića*, ed. D. Medaković, C. Grozdanov, Beograd 2011, 331, 335, 338–340].

Суботић Г., *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971 (Subotić G., *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971).

Суботић Г., *Упутство за израду антиминса у светогорском рукопису XV века*, ЗРВИ 23 (1984) 198 [Subotić G., *Uputstvo za izradu antiminsa u svetogorskom rukopisu XV veka*, ZRVI 23 (1984) 198].

*Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi, adiectis sinaxariis selectis*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902.

Тодић Б., *Фреске у Богородици Перивлепти и порекло Охридске архиепископије*, ЗРВИ 39 (2001/2002) 147–164 [Todić B., *Freske u Bogorodici Perivlepti i poreklo Ohridske arhiepiskopije*, ZRVI 39 (2001/2002) 147–164].

Тодић Б., *Грачаница, сликарство*, Београд–Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica, slikarstvo*, Beograd–Priština 1988).

Todić B., *"Signatures" des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification*, in: *Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίσσα*, ed. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ε. Κυριακούδης, Θεσσαλονίκη 2001, 656–657 (Todić B., *"Signatures" des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification*, in: *Aphierōma stē mnēme tou Sōtērē Kissa*, ed. Ch. Mauropoulou-Tsioumē, E. Kyriakoudēs, Thessalonikē 2001, 656).

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina, Beograd 1998).

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Τρεμπέλας Π. Ν., *Υπόμνημα εις το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιον*, Αθήνα 1979[3] (Trempelas P. N., *Ypomnēma eis to kata Iōannēn Euaggelion*, Athēna 1979[3]).

Трифуновић Ђ, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990[2] (Trifunović Đ., *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Beograd 1990[2]).

*Τριώδιον Κατανυκτικόν*, Ρώμη 1879 (*Triōdion Katanyktikon*, Rōmē 1879).

Царевская Т. Ю., *Никольский собор на Ярославовом дворище в Новгороде*, Москва 2002 (T͡sarevskai͡a T. I͡u., *Nikol'skiĭ sobor na I͡aroslavovom dvorishche v Novgorode*, Moskva 2002).

*Τσελίκας Α.*, *Γητείες και εξορκισμοί σε δύο μεταβυζαντινά χειρόγραφα*, Αρχαιολογία και Τέχνες 71 (1999) 32–33 [Tselikas A., *Gēteies kai eksorkismoi se dyo metabyzantina cheirographa*, Archaiologia kai Technes 71 (1999), 32].

Velmans T., *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, Paris 1977.

Војводић Д., *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству*, ЗРВИ 37 (1998) 124 [Vojvodić D., *O likovima starozavetnih prvosveštenika u vizantijskom zidnom slikarstvu*, ZRVI 37 (1998) 124].

Војводић Д., *Остаци живописа и историја цркве Светих Теодора (Светих Петра и Павла) у Жичи*, Наша прошлост 11 (Краљево 2010) 50–51 [Vojvodić D., *Ostaci živopisa i istorija crkve Svetih Teodora (Svetih Petra i Pavla) u Žiči*, Naša prošlost 11 (Kraljevo 2010) 50–51].

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Walter Ch., *IC XC NI KA. The apotropaic function of the victorious Cross*, REB 55 (1997) 193–220.

Xyngopoulos A., *Au sujet d'une fresque de l'église Saint-Clément à Ochrid*, ЗРВИ 8/1 (1963) 301–302.

Ζαχαριάδης Ν., *Εμπειρίες απο τον αμίλητο κόσμο του Άθω*, **I**, Πύργος 1998 (Zachariadēs N., *Empeiries apo ton amilēto kosmo tou Athō*, I, Pyrgos 1998).

Заграевский С. В., *«Антиминс» из Николо-Дворищенского собора* in: РусАрх. Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры, Москва 2007 (http://www.rusarch.ru/zagraevsky11.htm), 1–4 [Zagraevskiĭ S. V., *«Antimins» iz Nikolo-Dvorishchenskogo sobora*, in: RusArkh. Ėlektronnai͡a nauchnai͡a biblioteka po istorii drevnerusskoĭ arkhitektury, Moskva 2007 (http://www.rusarch.ru/zagraevsky11.htm), 1–4].

Заров И., *Иконографијата на евангелистите во пандантифите на Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Balcanoslavica 34-36 (2004–2006) 123–127 [Zarov I., *Ikonografijata na evangelistite vo pandantifite na Sv. Bogorodica Perivlepta vo Ohrid*, Balcanoslavica 34-36 (2004–2006) 123–127].

Заров И., *Ктиторство на великиот хетеријарх Прогон Згур на Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Зборник. Средновековна уметност 6 (2007), 49–50 [Zarov I., *Ktitorstvo na velikiot heterijarh*

*Progon Sgur na Sv. Bogorodica Perivlepta vo Ohrid*, Zbornik. Srednovekovna umetnost 6 (2007) 49–50].

Заров И., *Към иконографията на стенната живопис в купола на църквата Св. Богородица Перивлепта в Охрид*, Проблеми на изкуството 40-1 (2007) 20 [Zarov I., *Kŭm ikonografii͡ata na stennata zhivopis v kupola na cŭrkvata Sv. Bogorodica Perivlepta v Ohrid*, Problemi na izkustvoto 40-1 (2007) 20].

Заров И., *Портрети и натписи во олтарскиот простор и наосот на Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Patrimonium.Mk II/3-6 (2008–2009) 59, 62 [Zarov I., *Portreti i natpisi vo oltarskiot prostor i naosot na Sv. Bogorodica Perivlepta vo Ohrid*, Patrimonium.Mk II/3-6 (2008–2009) 59, 62].

Заров И., *Портретите во медалјони на старозаветните првосвештеници во Св. Богородица Перивлепта во Охрид*, Balcanoslavica 37–39 (2010) 36–42 [Zarov I., *Portretite vo medaljoni na starozavetnite prvosveštenici vo Sv. Bogorodica Perivlepta vo Ohrid*, Balcanoslavica 37–39 (2010) 36–42].

Желтов М. С., Попов И. О., *Антиминс*, in: *Православная энциклопедия, под общей редакцией Патриарха Московского и всея Руси Алексия II*, т. 2, Москва 2000, 489–491 [Zheltov M. S., Popov I. O., *Antimins*, in: *Pravoslavnai͡a ėnt͡siklopedii͡a, pod obshcheĭ redakt͡sieĭ Patriarkha Moskovskogo i vsei͡a Rusi Aleksii͡a II*, t. 2, Moskva 2000, 489–491].

# Iconographic program of the oldest wall paintings in the church of the Virgin Peribleptos at Ohrid.

## A list of frescoes and notes on certain program particularities

Miodrag Marković

The Virgin Peribleptos, the endowment of the renowned Byzantine dignitary, the *megas hetaireiarches* Progonos Sgouros and his wife Eudokia, is one of the most significant church buildings in the history of Ohrid. As an artistic monument, with its architecture and wall painting, it surpasses local boundaries. It is understandable, therefore, that it has often been written about. The most attention has been paid to the original frescoes, completed in 1294/1295. Ever since they were cleaned in the middle of the twentieth century, they have almost continuously been a focal point of interest among researchers of Byzantine painting in the epoch of the Palaiologoi. The most has been written about the painters Eutychios and Michael Astrapas, whose signatures have been discovered in several places in the church. A considerable number of texts were also written about certain iconographic and specific program particularities of the Peribleptos church frescoes, as well as about certain cycles, scenes and figures. The thematic repertoire of the frescoes of Sgouros' endowment has also been published on several occasions, but with minor or major omissions. Besides that, it has never been systematically or fully presented till now. And precisely that is the reason for writing this paper.

First of all, a detailed and systematic description is given of the entire thematic repertoire of frescoes in the Peribleptos church. The list of representations includes a number of scenes and individual figures of saints who were not identified earlier or they were inaccurately identified. They are: St. Gregory of Akragas and St. Achilleios, on the southern wall of the diakonikon, St. Modestus, archbishop of Jerusalem, on the southern wall of the prothesis, St. Daniel the Stylite, in the lunette of the northern double-light-window in the nave, two scenes from the Cycle of Christ's Public Ministry – *The Finding of the Child Jesus in the Temple* (Luke 2, 48–49), in the southwestern bay, and *The Anointing of Christ at Bethany*, in the northwestern bay, the bust of St. Sebastian on the western side of the northwestern column, and St. Theodosios the Koinobiarches, on the northern wall in the nave, west of the northern door.

Apart from that, the texts on the scrolls of certain prophets and monks in the nave, as well as of the evangelists, poets and archangels in the narthex have been published or identified for the first time. The donors' inscription has also been published, considering that it has never been correctly read. Finally, the legends written in acronymic form beside the apotropaic crosses in various places in the church (beside the doors, windows and passages, and on the altar pedestal) have been deciphered and published. Those legends mainly refer to Christ and the Holy Cross.

After gathering, re-examining and presenting in detail all the available data about the iconographic repertoire of the frescoes in the Peribleptos church, the author turns to certain program particularities of this wall painting (grouping of the martyrs busts in pairs, the inclusion of St. Alexander of Thessaloniki and St. Achilleios in the program, painting of the four evangelists in the narthex), and he briefly also focuses on the meaning of the numerous apotropaic crosses with "cryptograms" in the Peribleptos iconographic program.

# На трагу изгубљених фресака Жиче (II)*

Драган Војводић**
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности

UDC 75.033.052(497.11 Žiča)
75.025.21
DOI 10.2298/ZOG1135145V
Оригиналан научни рад

*Као други од радова под истим насловом, овај текст представља наставак покушаја да се на основу старе научне документације, пре свега цртежа и фотографија, проуче уништени и оштећени делови зидног сликарства Спасове цркве у Жичи.*

*Кључне речи: манастир Жича, уништен живопис, научна документација, иконографија, стил сликарства*

*This paper, as the second in a series with the same name, represents a continuaton of attempts at studying the destroyed parts of the wall painting of the Ascension church in Žiča on the basis of old research documentation, primarily drawings and photographs.*

*Keywords: monastery of Žiča, destroyed painting, research documentation, iconography, style of painting*

У трагању за сведочанствима о изгубљеном и оштећеном живопису Жиче, том запостављеном али важном делу споменичке целине првог српског архиепископског седишта, нарочиту пажњу заслужује сликарство егзонартекса Спасове цркве. Кроз векове оно је нарочито пострадало, па се о његовом програму, иконографским и ликовним особеностима веома мало зна. На основу једне старе фотографије било је могуће учинити нешто поузданијом и тачнијом слику о садржини и стилу живописа у југоисточном делу некадашње спољне припрате.[1] Старе фотографије, цртежи и акварели пружају драгоцене податке и о фрескама на западном зиду егзонартекса. Посебну вредност има широк снимак западног дела тог жичког постројења који се чува у документационој збирци Народног музеја у Београду (стаклена плоча, инв. бр. А 508). Због свог значаја за сагледавање архитектуре спољне припрате, поменути снимак већ је објављиван.[2] При том су, међутим, остали потпуно неуочљиви остаци фресака на западном зиду. Они се могу разазнати тек када се, уз примену савремене технологије, поједини делови старе фотографије знатније увећају и расветле. Снимак сведочи о томе да су негде око 1925. године још били видљиви делови живописа у нижим зонама западног зида, на његовом јужном крају, око улаза и на северном делу, око окулуса.

На јужном крају западног зида, у најнижој зони (сл. 1, бр. 1), биле су представљене две светачке фигуре. Окренуте једна ка другој, оне као да су међусобно комуницирале (сл. 2, 3). Лево се разазнаје лик старијег човека ћелавог темена које је осветљено нимбом и одевеног у огртач својствен монасима. Десно стоји витка фигура особе у карактеристичној дугој туници сасвим уских и кратких рукава. Њена десница подигнута је крај тела у беседничком гесту, а шака леве, савијене у лакту, принета је грудима. У висини бедара описаних фигура разазнаје се линија која је, према обичају, раздвајала зелену траку тла од горњег поља позадине, најчешће модре или црне боје. Изнад глава двојице светих уочавају се, необично високо, остаци хоризонталних линија горње бордуре најниже зоне.

Иако су на фотографији разазнатљиви сасвим скромни остаци фигура, понегде тек основни цртеж, могуће је прилично поуздано утврдити идентитет двојице насликаних. Нарочито су речити одећа и гестови фигуре на десној страни. У дугој туници сплетеној од трава, односно палминог (урминог) лишћа, приказиван је још од XII века међу чувеним монасима свети Павле Тивејски.[3] На такву иконографију поменутог испосника пресудно су утицали подаци из његовог житија.[4] Рукави тунике, која се спушта до испод колена и која је обично сасвим уска, досежу каткад до Павлових дланова, као у наосу Жиче или у Рамаћи.[5] Но, далеко чешће ти рукави једва да су покривали мишице или су били још краћи и само су делимично скривали рамена.[6] Преко тунике на представама светог Павла Тивејског често се може уочити аналав, а у познијим временима на његовој глави појављује се и капа, сплетена такође од трава.[7] Нажалост, стара

---

* Чланак садржи део резултата остварених у оквиру пројеката бр. 177036 – *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* – и бр. 177032 – *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* – које подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

** dvojvodi@f.bg.ac.rs

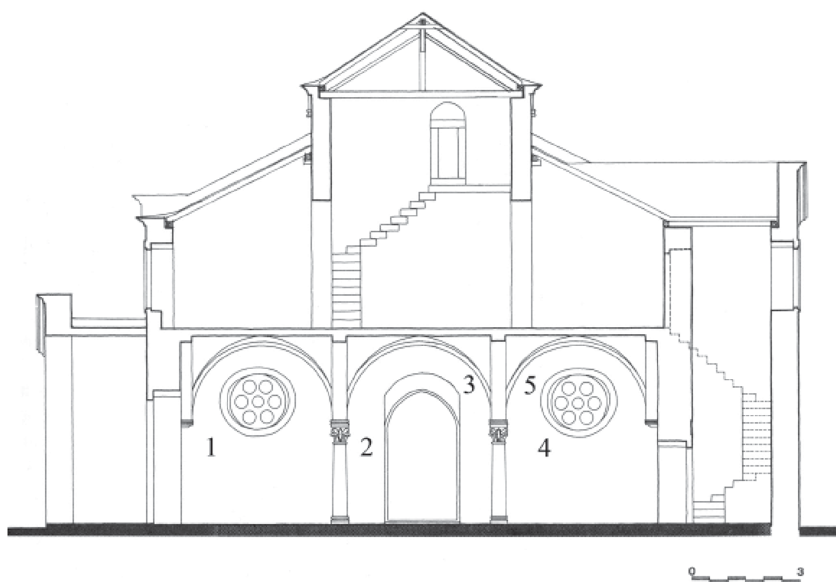
[1] Д. Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, Зограф 34 (2010) 72–77.

[2] М. Чанак-Медић, *Архитектура и програм ексонартекса жичке Спасове цркве*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, сл. 7; Д. Прерадовић, *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (2006), сл. на стр. 39.

[3] S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris 2011, 41.

[4] *Ibid*. [5] *Ibid*., 95. [6] *Ibid*.

[7] Иако је постала уобичајена, капа је каткад изостављана с представа светог Павла Тивејског и у зрелом XIV и XV веку. Cf. D. Mouriki, *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas à Platsa du Magne*, Athènes 1975, 35, fig. 102; E. Constantinides, *The Wall Paintings of the*




*Сл. 1. Западни зид спољашње припрате у Жичи с бројевима који означавају места фрагмената фресака (према цртежу М. Чанак-Медић)*
*Fig. 1. West wall of the exonarthex in Žiča with numbers designating the positions of the fragments of frescoes (based on drawing by M. Čanak-Medić)*

фотографија показује веома оштећену представу, па није извесно да ли су Павлов лик из егзонартекса Жиче обележавали сви поменути детаљи.

Могло би се приметити да је у уској одећи кратких рукава у позновизантијској уметности приказиван још један свети монах – Павле Латроски.[8] Но, није прихватљива претпоставка да је његов лик био насликан у југозападном углу жичког егзонартекса. Ликови светог Павла Латроског веома се ретко појављују у средњовековном живопису, а одликује их рухо начињено од крзна – знатно другачије од тунике испосника родом из Доње Тиве. Због мекоте и особене структуре материје од које је саздано, то рухо нема онако јасне и оштре ивице као хаљина светог Павла Тивејског. Осим тога, рукави крзнене хаљине светог Павла Латроског нису изразито кратки и увек покривају испосникове мишице. У Жичи пак контура хаљине испосника са западног зида егзонартекса изведена је управо сасвим правим и крутим линијама, а рукави су веома кратки и остављају наге готово читаве надлактице. Од извесног значаја јесте и дужина саме хаљине. У цркви Богородице Одигитрије у Пећи, где је сачувана у целини једна од „стандардних“ представа светог Павла Латроског из доба Палеолога, види се да је крзнено рухо на њему прилично кратко и да не покрива колена.[9] С друге стране, свети са западног зида жичког егзонартекса носи дугу хаљину, примерену тивејском подвижнику. По дужини те хаљине или по њеним изразито уским и кратким рукавима он се разликује и од неких других светих испосника који су, попут Алексија Божијег човека или тамнопутог Варвара, сликани у разноликим туникама.[10] Најзад, гест десне руке светог из жичке спољашње припрате највише одговара управо светом Павлу Тивејском.

Обичај да се представе монаха у најнижој зони покрену из строге фронталности, окрену једна према другој и међусобно повежу гестовима – познат још из средњовизантијског периода – нарочито је често примењиван у уметности доба Палеолога. У том периоду разни монаси и испосници представљани су понекад и с високо уздигнутом десницом. Ипак, подигнута десна рука постала је током позновизантијског доба посебно често понављан елемент, готово неизоставан, баш у иконографији светог Павла Тивејског. Иако је у XII и XIII столећу редовно представљан са спуштеним или тек до груди дигнутим рукама,[11] поменути свети од краја XIII столећа појављује се у понешто измењеном иконографском виду. Отада он почиње да носи капу сплетену од трава,[12] а десну руку, по правилу, подиже крај тела до висине главе.[13] На Павловим представама из доба Палеолога десница је подигнута чак чешће него на представама светог Теодора Студита. Уздигнута рука светог Павла Тивејског обично чини гест благослова, као у Старом Нагоричину (у најнижој зони и у Менологу), Светом Николи Орфаносу у Солуну, у Грачаници (сл. 5), Светом Никити код Бањана, Богородичиној цркви у Кучевишту, цркви Благовештења у Добруну, у Дечанима или Раваници.[14] У Богородици Одигитрији у Пећи (сл. 4), Светом Николи Шишевском и Светом Андреји на Треску, међутим, високо подигнута шака деснице светог Павла Тивејског отворена је.[15] Она је, дакле, тамо постављена као и у Жичи,

*Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992, Vol. I, 221, Vol. II, 92a, 225a; etc.

[8] Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 45, 95; J. Николић-Новаковић, *Ликови монаха и пустињожитеља у цркви манастира Леснова*, ЗРВИ 33 (1994) 169; С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 127.

[9] У Леснову је крзнена хаљина светог Павла Латроског дужа, али је прекривена монашким огртачем, што је сасвим неуобичајено и указује на иконографску несигурност сликара (cf. Николић-Новаковић, *Ликови монаха и пустиножитеља*, 169, сл. 1). Иначе, поменути свети сликан је у доба Палеолога и полунаг, обрастао дугим длакама (cf. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 77, црт. 14, сл. 52).

[10] Осим тога, свети Варвар обично се приказује окован ланцима, а свети Алексије Божији човек у ставу оранта или „Ева-оранта“. Cf. З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980) 76, сл. 1; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 77, црт. 14, сл. 52; Габелић, *Манастир Лесново*, 203–204, сл. 111; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 35–36, 95, fig. 1–3, 21, 54, 103, 110a.

[11] С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971, 20, 82, сл. XL; Е. Бакалова, *Бачковската костница*, София 1977, 95, сл. 71; Б. Живковић, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 28; O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice* II/2, Washington 1984, fig. 26; Б. Тодић, *Фреске XIII века у параклису на пиргу Св. Георгија у Хиландару*, Хиландарски зборник 8 (1997) 49–50, сл. 2; I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Weisbaden 2000, 61, fig. LI; S. Brodbeck, *Les saints de la Cathédrale de Monreale en Sicilie*, Rome 2010, 646–649.

[12] Као најстарију његову представу с плетеном капом Светлана Томековић помиње ону из Светог Николе Орфаноса у Солуну (Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 42). Међутим, већ на оштећеној представи светог Павла Тивејског из Богородице Перивлепте у Охриду (1294/1295) разазнаје се горњи део плетене капе. Такву капу свети Павле Тивејски има и у Протатону. Cf. V. J. Djurić, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton*, Хиландарски зборник 8 (1991) fig. 3.

[13] За његову, изгледа, најстарију сачувану представу с подигнутом десницом cf. D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 134, fig. 96.

[14] Ð. Mazalić, *Starine u Dobrunu*, Glasnik hrvatskih zemaljskih muzeja u Sarajevu 53 (1941) 115, 116; П. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, сл. 57; И. М. Ђорђевић, *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУ 17 (1981) 101, сл. 29; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 109, сл. 110; S. Tomeković, *Le «portrait» dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1989, 127, сл. 13; Б. Живковић, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 37; Tomeković, *Les saints ermites et moines*, fig. 71–72.

[15] В. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 160, сл. 99; J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas*

па чини беседнички гест.[16] У левој руци, дигнутој до груди, свети је у Жичи вероватно држао умотан свитак, као у Грачаници (сл. 5), Дечанима или Андреашу. Иначе, на представама у позновизантијској уметности испосник из египатске Тиве леву руку са увијеним или развијеним свитком знатно чешће држи спуштену крај тела.

Препознавање светог Павла Тивејског у монаху испоснику насликаном на десној страни представе с јужног краја западног зида егзонартекса у Жичи показује се као веома поуздано, наравно ако се у обзир узму сви размотрени иконографски елементи. Оно зато може помоћи и при одгонетању идентитета суседног светог. По правилу, лик тивејског испосника придруживан је, нарочито у позновизантијском периоду, представама других великих египатских и палестинских подвижника, као што су свети Антоније, Арсеније, Сава Освећени, Евтимије, Макарије и Онуфрије.[17] Стога је сасвим оправдано узети да је управо један од њих насликан крај светог Павла Тивејског и у жичком егзонартексу. Може се, надаље, уочити да су међу поменутим подвижницима само свети Евтимије и свети Сава Освећени представљани у иконографском виду који одговара разматраној представи из Жиче. Они се у позновизантијској уметности појављују као сасвим проћелави седи старци у иночком руху и с монашким огртачем.[18] Жичка представа веома је оштећена, па на њој није могуће сагледати облик и дужину монахове браде. Реч је, нажалост, о кључном иконографском детаљу за разликовање ликова светог Евтимија и светог Саве Освећеног. Ипак, изразита огољеност темена и физиономија насликаног монаха као да наводе на закључак да је реч о светом Евтимију. Ваља при том поменути да се најближа иконографска аналогија представи двојице монаха из жичког егзонартекса може пронаћи у цркви Богородице у Пећи, где су један крај другог насликани управо свети Евтимије и Павле Тивејски (сл. 4).[19]

Скромни остаци фресака били су почетком прошлог столећа видљиви и на јужном довратнику улаза у припрату (сл. 1, бр. 2). Од представе светог која је ту била насликана разазнавао се у горњој половини поља део главе покривене тамном косом и осветљене нимбом, а нешто ниже лева рука, која је, спуштена крај тела, придржавала врх штита (сл. 6). Реч је, несумњиво, о представи неког од светих ратника пошто су једино они приказивани како стоје ослоњени на штит. Идентитет насликаног може се утврдити нешто одређеније на основу почетних слова имена – #eod<&ry> – исписаних између горње бордуре поља, овде такође необично високо подигнуте, и десног руба ратниковог нимба (сл. 7). Био је то један од двојице светих Теодора – Тирон или Стратилат. Но, пошто су ликови те двојице ратника у доба Палеолога чинили препознатљиву иконографску целину и готово су редовно сликани као пар,[20] мора се претпоставити да је фигура другог Теодора, ма ког од двојице, заузимала наспрамну зидну површину, северно од улаза. Када су у уметности позновизантијског периода двојица Теодора представљана као чеоно постављен пар фигура, Стратилат је прилично редовно добијао место лево од Тирона.[21] Стога је сасвим могуће да су се на јужном



*Сл. 2. Остаци живописа на јужном делу западног зида егзонартекса Жиче*
*Fig. 2. Remains of the wall painting on the southern part of the west wall of the Žiča exonarthex*

*an der Treska*, Wien 1997, 177, sch. 4, Abb. 76. У цркви Светог Николе Шишевског попрсје светог Павла Тивејског приказано је у медаљону (друга зона), тачно изнад стојеће фигуре свете царице Јелене.

[16] У доба Палеолога свети Павле Тивејски представљан је понекад у наглашеном окрету надесно и када не подиже десницу. Тако је, рецимо, у цркви Преображења у Зрзу и у Новој Павлици. У Зрзу је његова представа погрешно препозната као лик светог Пафнутија, мада је реч о представи ипосника с хаљином и капом сплетеним од палминог лишћа, крај које се очувао део натписа о <αγιος> Πα<υλος> ο Θηβ<αος>. Cf. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 76, сл. 1; Б. Живковић, *Павлица. Цртежи фресака*, Београд 1993, 36.

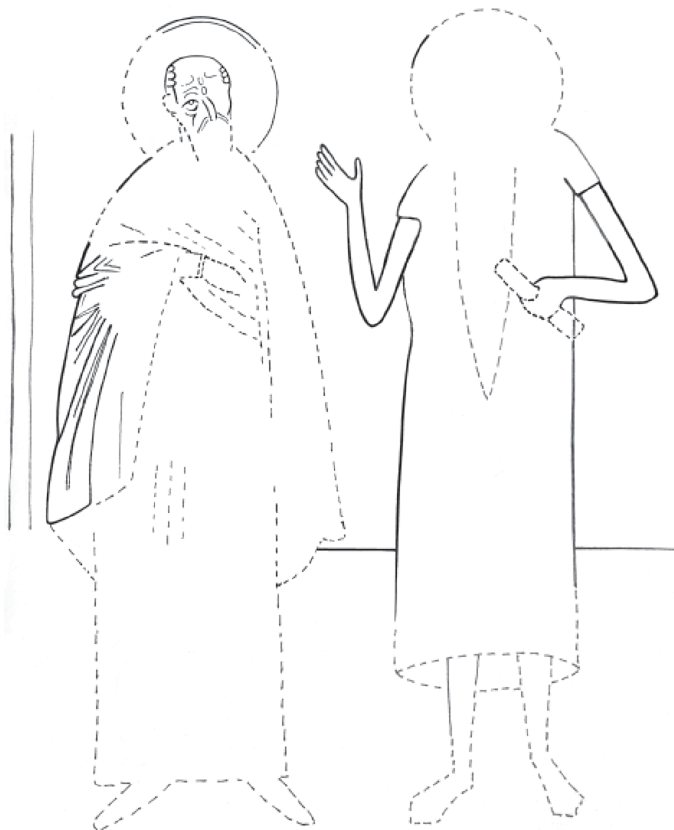
[17] Увид у програмске целине у које је укључен лик светог Павла Тивејског пружа литература наведена у неколико претходних напомена. Знатно ређе испосник из Тиве сликан је покрај светог Јефрема Сирина, али иконографија тог светог уопште не одговара представи старог монаха на западном зиду жичког егзонартекса.

[18] За њихову иконографију cf. Tomeković, *Le «portrait» dans l'art byzantin*, 123–124, 126; Николић-Новаковић, *Ликови монаха и пустиножитеља*, 167–168; И. М. Ђорђевић, *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 78–81.

[19] Један крај другог свети Павле Тивејски и свети Евтимије били су у Пећи насликани још једном, у северној певници Светих апостола, cf. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 160, сл. 99; Д. Тасић, *Живопис певничких простора цркве св. апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије 4–5 (1968–1971) 235–236.

[20] О поштовању и представама ове двојице светих у источнохришћанској уметности cf. М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 594–597, 621; idem, *Свети ратници из Ресаве. Иконографска анализа*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 198–204.

[21] На представама на којима су Теодори окренути један према другом и подижу руке у молитви ка сегменту неба из ког долази Хри-



*Сл. 3. Цртеж остатака живописа на јужном делу западног зида егзонартекса Жиче*
*Fig. 3. Drawing of the remains of the wall painting on the southern part of the west wall of the Žiča exonarthex*



*Сл. 5. Свети Антоније Велики и свети Павле Тивејски, Грачаница*
*Fig. 5. St. Antony the Great and St. Paul of Thebes, Gračanica*



*Сл. 4. Свети Евтимије Велики и свети Павле Тивејски, црква Богородице Одигитрије у Пећи*
*Fig. 4. St. Euthymios the Great and St. Paul of Thebes, church of the Virgin Hodegetria in Peć*

довратнику жичког нартекса некада разазнавали остаци управо његове фигуре. Видљиви део главе, нажалост, недовољан је да би се на основу изгледа фризуре то и потврдило. У сваком случају, постављени са обе стране улаза, ликови светих Теодора чинили су програмску целину, прилично издвојену од осталих представа на западном зиду захваљујући луковима и своду травеја пред улазом, ослоњеним на ниско спуштене конзоле.

Не би требало нимало сумњати у то да су двојица светих Теодора била насликана и у оквиру групе од четрнаест светих ратника у наосу жичког католикона.[22] Извесно је такође да се део полуфигуре светог Павла Тивејског очувао у низу представа монаха у крајњем западном травеју наоса Жиче.[23] Међу тим бројним монашким представама стајао је, по свему судећи, и лик светог Јевтимија, насликаног и у северном параклису, или Саве Освећеног, представљеног исто тако у јужном параклису, затим крај олтарске преграде, у капели на спрату куле и вероватно над улазом у његов параклис.[24] Намеће

стов благослов распоред је био углавном обрнут, па је Тирон приказиван на левој страни. За иконографију светих Теодора у заједничкој молитви cf. A. Trifonova, *The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Startelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period*, Зограф 34 (2010) 53–64.

[22] О необично великој скупини представа светих ратника у наосу Жиче cf. М. Марковић, *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009, 177–178, n. 335

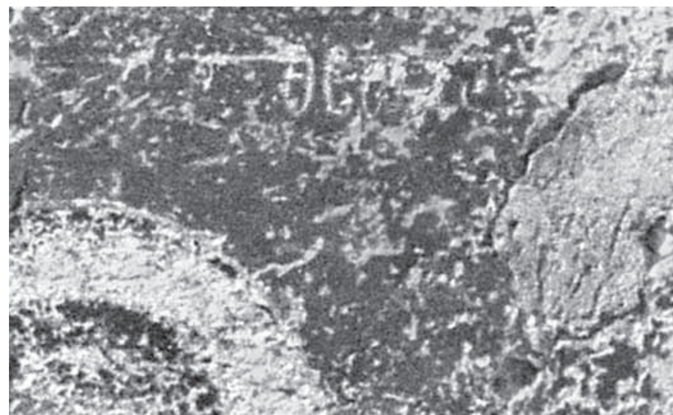
[23] Tomeković, *Les saints ermites et moines*, 272.

[24] Б. Живковић, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 12, 25, 32; Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 307–308; Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, 72.



*Сл. 6. Остаци представе светог Теодора на јужном довратнику улаза у жички егзонартекс*
*Fig. 6. Remains of the representation of St. Theodore on the south doorjamb of the entrance in the Žiča exonarthex*

се стога закључак да су у програму егзонартекса били поновљени ликови извесног броја светих насликаних у другим деловима храма. Међутим, при живописању тако великог и функционално тако сложеног простора какав је обухватао жички католикон понављања су била нужна и сасвим су очекивана. Она се уочавају и изван простора егзонартекса. Ликови значајних архијереја, попут светог Василија Великог, светог Јована Златоустог или светог Атанасија Александријског, рецимо, насликани су по три или чак четири пута у жичкој цркви.[25] Бар пет пута



*Сл. 7. Остаци натписа уз представу светог Теодора, детаљ са сл. 6*
*Fig. 7. Remains of the epigraph above the representation of St. Theodore, detail from the fig. 6*

био је приказан и лик светог Стефана Првомученика,[26] а у јужном параклису такође су поновљене представе појединих светих ратника.[27]

Програмској целини травеја пред улазом припадала је и погнута, налево потпуно окренута фигура светог у другој зони, северно од улаза (сл. 1, бр. 3). Умањених димензија, одевена у хитон и химатион, с кратком седом косом и брадом, које би могле одговарати апостолу Петру (сл. 9), та фигура готово је сигурно припадала некој широј иконографској целини представљеној над улазом. Податке о њеном месту у програму и поставци тела пружа поменути стари снимак из фотодокументационе базе Народног музеја у Београду (стаклена плоча, инв. бр. А 508). Друга стара фотографија која се чува у истој збирци (стаклена плоча, инв. бр. В 3688) показује само део те фигуре, али је занимљива јер је снимљена из веће близине (сл. 8, 9). На њој је јасније разазнатљив начин сликања представе. Као и претходно разматране фигуре, и ова је несумњиво дело уметника који су почетком XIV столећа обнављали живопис Жиче. Особености цртежа и начин моделовања власи и драперије на фрагментарно сачуваној представи светог над улазом, међутим, наводе на закључак да њу нису извели сликари наоса и параклиса, али ни они који су радили у портику. Од остварења тих потоњих зографа одвајају је и неки типолошки елементи. На њој су, рецимо, уочљиви другачије постављени токови набора драперије, а горњи део уха приказане личности није био зашиљен на карактеристичан начин као код апостола и иних светих у портику.[28] Биће зато да је живопис жичке спољашње припрате – у целини или бар делом – остварење посебне групе сликара.

Већ је истакнуто да се остаци живописа пред параклисом Светог Стефана одвајају по ликовним особеностима како од сликарства наоса и капела тако

[25] Они су били насликани у главном делу олтарског простора, апсидама оба бочна параклиса и параклису на кули. Cf. G. Millet, *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro*, Album présenté par A. Frolow, I, Paris 1954, Pl. 57.4; Живковић, *Жича*, 12–13, 16–17, 34; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 307–308; Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, 79–81.

[26] Живковић, *Жича*, 12, 14, 24, 36; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 307–308; Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, 72.

[27] Живковић, *Жича*, 35–36; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 308.

[28] Cf. М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, сл. на стр. 186–189; М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Жича*, Београд 1999, сл. на стр. 51.

*Сл. 8. Фрагменти фресака на северној страни западног зида егзонартекса у Жичи*
*Fig. 8. Fragments of frescoes on the northern side of the west wall of the exonarthex in Žiča*



*Сл. 9. Оштећена фигура светог над улазом у жички егзонартекс*
*Fig. 9. Damaged figure of the saint above the entrance in the Žiča exonarthex*

и од сликарства у портику. Они делују стилски знатно напредније. Фигуре су лишене монументалности и тежине, лепо су пропорционисане, мекше моделоване, изразито су витке и лаких покрета.[29] Исте особине показују и представе светих на западном зиду егзонартекса, укључујући ту и ликове античких филозофа насликане северно од улаза (сл. 8, 10, 11). Све су оне знатно виткије и лакше чак и од фигура у портику, чији су дланови и стопала прилично крупни и које су још понешто оптерећене волуменом, мада знатно мање од фигура из наоса. О томе колико су се сликари жичког егзонартекса били удаљили од монументалних концепција најбоље сведочи детаљ који је овде већ поменут. Горња бордура најниже зоне пружа се необично високо над главама двојице светих инока на јужном делу западног зида и изнад светог Теодора на јужном довратнику (сл. 2, 7).[30]

[29] Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, 76.

[30] Пошто не познајемо у свим детаљима решење горњих делова приземља припрате, тешко је одговорити на питање о томе зашто је међа између зона повучена баш на тој висини. Уочава се, међутим, да она досеже тачно до средине висине окулуса на западном зиду, па се чини да је архитектонски оквир и ту битно утицао на одређивање висине зона. Иначе, ширина зида дозвољавала је пропорционално повећање фигура монаха и светих ратника у егзонартексу. У наосу и параклисима Жиче горња бордура није ни приближно толико подигнута, сем изнад појединих представа насликаних на уској површини пиластара.



*Сл. 10. Представе античких философа у доњем регистру на северном зиду егзонартекса Жиче, акварел Михаила Валтровића*
*Fig. 10 Representations of the philosophers of Classical Antiquity in the lower row on the north wall of the Žiča exonarthex, aquarelle of Mihailo Valtrović*

По свему судећи, сликар није искористио сав простор који је имао на располагању за сликање стојећих фигура јер је желео да избегне њихово увећавање. Склоност ка изразито умањеном формату слике, уочљива у сценама циклуса Светог Јована Претече, дошла је до израза и у низовима фигура на северној страни западног зида жичког егзонартекса.

Од поменутих низова представа још се на северној страни западног зида жичке спољашње припрате разазнају сасвим скромни остаци (сл. 1, бр. 4). Нешто више детаља сачувано је на старим цртежима, акварелима и фотографијама (сл. 8, 10, 11). Фигуре су се низале дуж два регистра постављена један изнад другог у доњем делу зида. Нису имале нимбове, носиле су претежно кратке тунике, а поједине су биле огрнуте различитим плаштевима. Све су имале необичне капе на глави и развијене свитке у рукама. На основу описаних иконографских особености у њима су препознати антички мудраци који су чинили део готово уништене представе Лозе Јесејеве.[31] Потврду таквом препознавању могу да пруже пратећи натписи, још видљиви уз ликове у XIX столећу. Они су у међувремену потпуно ишчезли, попут многих других детаља на фресци. Зато нису уочени и размотрени у старијој научној литератури. Срећом, Михаило Валтровић забележио је на једном акварелу из 1884. године оштећена слова неколико речи натписа, не разумевајући, изгледа, њихов смисао у потпуности (сл. 10).[32] Лево од главе треће фигуре у најнижој зони заслужни истраживач српских старина видео је слова !lmn, а крај четврте је прочитао !l.n. На основу увида у старе писане изворе и представе античких философа у оквиру приказа Лозе Јесејеве,[33] какве су и оне у Богородици Љевишкој,[34] може се недвосмислено закључити да су фигуре мудраца у Жичи биле обележене атрибутом !liny. Њиме се, према обичају, истицала припадност насликаних личности паганском свету антике. Осим тога, десно од главе другог философа у низу Валтровић је видео остатке имена – …jat&j.. . По свему судећи, реч је о остацима натписа уз представу Платона – <pl>at&<ny>.[35]



*Сл. 11. Антички философ из горњег регистра на северном зиду егзонартекса Жиче, цртеж Михаила Валтровића*
*Fig. 11. Ancient philosopher from the upper row on the north wall of the Žiča exonarthex, drawing of Mihailo Valtrović*

[31] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 97; Кашанин, Бошковић, Мијовић, *Жича*, 198–199; Г. Суботић, *Манастир Жича*, Београд 1978, 18; Г. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, ed. С. Петковић, Београд 1978, 116, 118, etc.

[32] Тај акварел чува се у Историјском музеју Србије, под инв. бр. 4671. Cf. *Валтровић и Милутиновић. Документи – теренска грађа 1871–1884*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006, 79.

[33] За најпотпунији преглед тих представа, са свом релевантном литературом, али без навођења примера из Жиче, cf. И. Дуйчев, *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*, София 1978, 9–37, нарочито 29, 31, 35–37.

[34] Д. Медаковић, *Представе античких философа и сивила у живопису Богородице Љевишке*, ЗРВИ 6 (1960) 43, црт. на стр. 45, 48, 51. Дејан Медаковић први је поменуо могућност да су ликови античких философа насликани и у Жичи, али је, поводећи се за Владимиром Р. Петковићем, сматрао да су они настали крајем XVI века (cf. *ibid*., n. 53).

[35] Средњовековни и поствизантијски зографи обично су исписивали име древног философа са словом „омикрон“ (cf. литературу у



*Сл. 12. Фрагменти фресака над улазом и на северној страни западног зида егзонартекса у Жичи, фотографија из 1866. године, детаљ (РЕМ 8764-5436)*
*Fig. 12. Fragments of frescoes above the entrance and on the northern side of the west wall of the exonarthex in Žiča, photograph taken in 1866, detail (The Russian Museum of Ethnography, St Petersburg, no. 8764-5436)*

Низ представа философа у другом регистру сада је готово потпуно уништен. Некада су се и у њему могли уочити занимљиви детаљи. Један цртеж Михаила Валтровића[36] и фотографија Владимира Петковића[37] показују да је други у низу философа носио знатно дужи свитак од пергаменâ код осталих „јелина“ у Жичи (сл. 8, 11). Тај свитак необичног је облика и, ломећи се надоле, досеже својим крајем до прилично удаљене тачке на десној страни поља. Стога ту није могао бити постављен лик следећег философа уз фигуру поменутог мудраца. Заправо, необично дуг свитак подвлачи се испод доње ивице прозорског окулуса, пратећи његов облик и испуњавајући празнину под њим. Из тога је јасно да у време обнове живописа жичког егзонартекса поменути окулус није био зазидан и да се тек изнад њега, у вишим деловима зидова и свода травеја, отварао шири простор за развијање представе Лозе Јесејеве. Некада се ту, при јужној страни прислоњеног лука на северном делу западног зида (сл. 1, бр. 5), видео део фигуре с нимбом, окренуте надесно (сл. 12). Та фигура била је висока отприлике онолико колико и ликови античких философа. О томе сведочи једна фотографија из Руског етнографског музеја у Петрограду, начињена 1866. године (РЕМ 8764-5436).[38] С обзиром на то да је поменута фигура имала нимб и да је била насликана на рубу поља, окренута ка средишту композиције, реч је вероватно о представи неког од старозаветних пророка. Управо таква поставка и иконографија обележавају пророчке ликове на маргинама представа Лозе Јесејеве.[39] Не треба искључити ни могућност да су неки делови Лозе били насликани на западном делу северног зида жичког егзонартекса, као што је то својевремено претпостављено.[40]

У византијском и српском зидном сликарству представа Лозе Јесејеве постаје шире прихваћена тема тек од епохе Палеолога.[41] Осим тога, ониско приземље спољашње припрате Жиче није било ни најмање погодно за сликање те представе са изразито вертикалним композиционим устројством.[42] Тек у споменицима с почетка XIV столећа, попут Богородице Љевишке, појављује се нова структура Лозе, која је одговарала простору жичког егзонартекса.[43] Не изгледа стога вероватно да је Лоза Јесејева чинила део првобитног програма жичког егзонартекса из треће или четврте деценије XIII века. У сваком случају, појава развијених низова античких философа као пратећи иконографски елемент представља новину у иконографији Лозе Јесејеве, особену тек за последњу велику византијску ренесансу. Занимљиве податке у том смислу пружа и циклус Делатности светог Јована Претече на Јордану у југоисточном углу жичког егзонартекса. Већ је истакнуто да тај циклус ни својом програмском ни иконографском поставком не одговара решењима познатим у живопису српских задужбина из првих деценија XIII века.[44] Новине у сфери иконографије увођене су систематски у живопис егзонартекса приликом обнове Жиче. Показало се да су монашке фигуре на јужној страни западног зида, пре свега лик светог Павла Тивејског, потпуно усаглашене са иконографским решењима доба Палеолога. По свему судећи, да-

претходне две напомене). Жички сликар доследније се држао правописа, јер је Платоново име исписао са словом „омега“ (грчки *Πλάτων*).

[36] Историјски музеј Србије, инв. бр. 4672 (*Валтровић и Милутиновић. Документи*, 67).

[37] Плоча из Фототеке Народног музеја у Београду, бр. В 3688.

[38] Фотографија је објављена у целини на задњој страни корица часописа *Наша прошлост* 7 (2006).

[39] Cf. V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Зограф 20 (1989) 48–59, fig. 1, 4–11, 13, 17, 20–21.

[40] Суботић, *Манастир Жича*, 18.

[41] То је постало још уочљивије након што је датовање Лозе Јесејеве на источном зиду студеничке куле померено у XIV, односно рани XV век. Cf. Milanović, *The Tree of Jesse*, 48–59; В. Ј. Ђурић, *Лоза српских владара у Студеници*, in: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1992, 67–79.

[42] Milanović, *The Tree of Jesse*, 52–54.

[43] Важно је напоменути да је у Богородици Љевишкој Лоза Јесејева добила место у сводовима и луковима једног од травеја егзонартекса (Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 67, 139), а тако је, по свему судећи, претежним делом било и у Жичи.

[44] Војводић, *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, 72–77.

кле, сликари спољашње припрате Спасове цркве били су веома напредни уметници. И оно мало очуваног сликарства егзонартекса показује јасно да су отишли нешто даље од осталих зографа жичке обнове у прихватању новог осећања за лепоту облика, волумен, пропорције и ритмове, али да ту нису стали. Били су спремни и за успостављање блискијих веза између богослужења и програма сликарства (циклус Делатности светог Јована). Они уводе теме с јасним предзнаком нове богословске мисли, развијајући догматску аргументацију богаћењем иконографије (Лоза Јесејева). Чини се стога да су управо они најдоследније напустили оквире које је наметало првобитно жичко сликарство. Испољавању њихових напредних схватања вероватно је одговарало и то што им је било поверено да осликају припрату, део храма у чији су програм, по правилу, најбрже продирала решења особена за ренесансу Палеолога.[45]

[45] За програм припрата српских храмова у том периоду cf. Бабић, *Иконографски програм живописа у припратама*, 105–125; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 78–83, 86–87.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Бабић Г., *Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина*, in: *Византијска уметност почетком XIV века*, ed. С. Петковић, Београд 1978, 116, 118 (Babić G. *Ikonografski program živopisa u pripratama crkava kralja Milutina*, in: *Vizantijska umetnost početkom XIV veka*, ed. S. Petković, Beograd 1978, 116, 118).

Бакалова Е., *Бачковската костница*, София 1977 (Bakalova E., *Bachkovskata kostnit͡sa*, Sofii͡a 1977).

Brodbeck S., *Les saints de la Cathédrale de Monreale en Sicilie*, Rome 2010.

Constantinides E., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Athens 1992.

Чанак-Медић М., *Архитектура и програм ексонартекса жичке Спасове цркве*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, ed. Г. Суботић, Краљево 2000, сл. 7 (Čanak-Medić M., *Arhitektura i program eksonarteksa žičke Spasove crkve*, in: *Manastir Žiča. Zbornik radova*, ed. G. Subotić, Kraljevo 2000, sl. 7).

Чанак-Медић М., Тодић Б., *Манастир Жича*, Београд 1999 (Čanak-Medić M., Todić B., *Manastir Žiča*, Beograd 1999).

Demus O., *The mosaics of San Marco in Venice*, II/2, Washington 1984.

Дуйчев И., *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*, София 1978 (Duĭchev I., *Drevnoezicheski misliteli i pisateli v starata bŭlgarska zhivopis*, Sofii͡a 1978).

Ђорђевић И. М., *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 78–81 (Đorđević I. M., *Predstava svetog Save Jerusalimskog u studeničkoj Bogorodičinoj crkvi*, in: idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 78–81).

Ђорђевић И. М., *Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту*, ЗЛУ 17 (1981), 101, сл. 29 [Đorđević I. M., *Slikarstvo XIV veka u crkvi sv. Spasa u selu Kučevištu*, ZLU 17 (1981), 101, sl. 29].

Djurić V. J., *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton*, Хиландарски зборник 8 (1991) fig. 3 [Djurić V. J., *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Protaton*, Hilandarski zbornik 8 (1991) fig. 3].

Ђурић В. J., *Лоза српских владара у Студеници*, in: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд 1992, 67–79 (Đurić, V. J., *Loza srpskih vladara u Studenici*, in: *Zbornik u čast Vojislava Đurića*, Beograd 1992, 67–79).

Ђурић В. J., С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Đurić, V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Кашанин М., Бошковић Ђ., Мијовић П., *Жича. Историја, архитектура, сликарство*, Београд 1969, (Kašanin M., Bošković Đ., Mijović P., *Žiča. Istorija, arhitektura, slikarstvo*, Beograd 1969).

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 594–597, 621 (Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, Beograd 1995, 594–597, 621).

Марковић М., *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009 (Marković M., *Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009).

Марковић М., *Свети ратници из Ресаве. Иконографска анализа*, in: *Манастир Ресава. Историја и уметност*, Деспотовац 1995, 198–204 (Marković M., *Sveti ratnici iz Resave. Ikonografska analiza*, in: *Manastir Resava. Istorija i umetnost*, Despotovac 1995, 198–204).

Mazalić Đ., *Starine u Dobrunu*, Glasnik hrvatskih zemaljskih muzeja u Sarajevu 53 (1941) 115, 116.

Медаковић Д., *Представе античких философа и сивила у живопису Богородице Љевишке*, ЗРВИ 6 (1960), 43, 45, 48, 51 [Medaković D., *Predstave antičkih filosofa i sivila u živopisu Bogorodice Ljeviške*, ZRVI 6 (1960), 43, 45, 48, 51].

Мијовић П., *Менолог*, Београд 1973 (Mijović P., *Menolog*, Beograd 1973).

Milanović V., *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Zograf 20 (1989) 48–59.

Millet G., *La peinture du Moyen Âge en Yugoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro*, Album présenté par A. Frolow, I, Paris 1954.

Mouriki D., *Les fresques de l'église de Saint-Nicolas à Platsa du Magne*, Athènes 1975.

Николић-Новаковић Ј., *Ликови монаха и пустиножитеља у цркви манастира Леснова*, ЗРВИ 33 (1994), 169 [Nikolić-Novaković J., *Likovi monaha i pustinožitelja u crkvi manastira Lesnova*, ZRVI 33 (1994), 169].

Панић Д., Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975 (Panić D., Babić G., *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975).

Прерадовић Д., *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (Краљево 2006) 39 [Preradović D., *Fotodokumentacija o srednjovekovnim spomenicima Narodnog muzeja u Beogradu*, Naša prošlost 7 (Kraljevo 2006) 39].

Prolović J., *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

Радојчић С., *Милешева*, Београд 1971 (Radojčić S., *Mileševa*, Beograd 1971).

Радојчић С., *Старо српско сликарство*, Београд 1966 (Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966).

Rice D. T., *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968.

Sinkević I., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage,* Weisbaden 2000.

Суботић Г., *Манастир Жича*, Београд 1978 (Subotić G., *Manastir Žiča*, Beograd 1978).

Тасић Д., *Живопис певничких простора цркве св. апостола у Пећи*, Старине Косова и Метохије 4–5 (1968–1971) 235–236 [Tasić D., *Živopis pevničkih prostora crkve sv. apostola u Peći*, Starine Kosova i Metohije 4–5 (1968–1971) 235–236].

Тодић Б., *Фреске XIII века у параклису на пиргу Св. Георгија у Хиландару*, Хиландарски зборник 8 (1997) 49–50, сл. 2 [Todić B., *Freske XIII veka u paraklisu na pirgu Sv. Georgija u Hilandaru*, Hilandarski zbornik 8 (1997) 49–50, sl. 2].

Тодић Б., *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd–Priština 1988).

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).

Tomeković S., *Le "portrait" dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1989, 127, сл 13 (Tomeković S., *Le "portrait" dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani*, in: *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka*, ed. V. J. Đurić, Beograd 1989, 127, sl. 13).

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris 2011.

Trifonova A., *The iconographical type of saints Theodore Teron and Theodore Startelates facing each other and its diffusion during the Byzantine and post-Byzantine period*, Zograf 34 (2010) 53–64.

*Валтровић и Милутиновић. Документи – теренска грађа 1871–1884*, ed. Т. Дамљановић, Београд 2006 (*Valtrović i Milutinović. Dokumenti – terenska gradja 1871–1887*, ed. T. Damljanović, Beograd 2006).

Војводић Д., *На трагу изгубљених фресака Жиче (I)*, Зограф 34 (2010) 72–77 [Vojvodić D., *Na tragu izgubljenih fresaka Žiče (I)*, Zograf 34 (2010) 72–77].

Живковић Б., *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990 (Živković B., *Ravanica. Crteži fresaka*, Beograd 1990).

Живковић Б., *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984 (Živković B., *Sopoćani. Crteži fresaka*, 1984).

Живковић Б., *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985 (Živković B., *Žiča. Crteži fresaka*, Beograd 1985).

# On the trail of the lost frescoes of Žiča (II)

Dragan Vojvodić

In the search for evidence about the lost and damaged frescoes of Žiča, the painting in the exonarthex of the Church of the Ascension deserves special attention. Throughout the centuries, it suffered the greatest damage so that very little is known about its programme, iconographic and artistic features. Old photographs, drawings and aquarelles offer valuable data about the frescoes on the western wall of the exonarthex. Two saintly figures are depicted in the lowest zone at the southern end of the west wall (fig. 1, no.1). Facing each other, it seems as if they are communicating with each other (fig. 2–3). Standing on the right is a slim figure in the characteristically long tunic with quite narrow and short sleeves. On the basis of analogies (fig. 4–5), it is possible to recognise St. Paul of Thebes, who is painted in a long straight tunic woven of palm leaves, sometimes with quite short sleeves. It was also highly characteristic of his presentations in Palaiologan times for his right hand to be raised. In the majority of examples, St. Paul of Thebes raises it in a gesture of blessing. However, in the Virgin Hodegetria in Peć or in St. Andrew's at the River Treska, as well as here in Žiča, the palm is open as though he is giving a sermon. According to the custom cultivated especially in the times of the Palaiologoi, St. Paul of Thebes was depicted in the company of other renowned Egyptian and Palestinian monks. For that reason, the monk painted on his left should be identified as one of them. As one can notice that the painted monk is an almost completely bald man with some white hair, it most probably refers to St. Euthymius the Great or St. Sabas the Sanctified.

Modest remains were also visible on the southern doorjamb of the entrance to the exonarthex at the beginning of the last century (fig. 1, no. 2). Here, in the presentation of a holy warrior one could make out the part of a head covered with dark hair and illuminated by a nimbus and, slightly lower down, a left hand lowered next to the body supporting the top of a shield (fig. 6). Based on the remains of the inscription that can be seen on an old photograph (fig. 7), one can conclude that this was a presentation of one of the two saints Theodore. Considering the fact that the images of those two warriors were almost regularly painted as a pair in Palaiologan times, one must assume that the figure of the second St. Theodore occupied the opposite wall surface, north of the entrance. On the northern side of the west wall of the exonarthex, earlier on, it was easier to make out two registers with rows of shortened figures (fig. 8). According to the iconographic analysis, they were identified as ancient philosophers, as part of the damaged presentation of the Tree of Jesse. The aquarelle done by Mihailo Valtrović in 1884 adds much more reliability to such an identification (fig. 10). He documented some of the damaged letters of the accompanying inscriptions. In them the attribute "Hellene" (!lliny), meaning pagan, was repeated, and, next to the second figure from the left in the lower register, Valtrović recorded several letters of Plato's name – <pl>at&<ny>.

Few vestiges of the painting on the western wall of the exonarthex in Žiča remain. Nevertheless, along with the scenes from the cycle of the acts of St. John the Baptist in the southeastern corner – which were described in the previous issue[1] – it proves that this space was decorated by a separate group of painters. That group was stylistically more advanced than the other painters of Žiča from the beginning of the 14th century, and it regularly applied the iconographic and thematic novelties of its time.

[1] D. Vojvodić, *On the trail of the lost frescoes of Žiča (I)*, Zograf 34 (2010) 72–77.

# Ауторски рукопис и историја уметности: живопис спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и зидно сликарство Охрида и суседних области *

Милан Радујко**

Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности

UDC 75.052(497.7 Ohrid)»13»
75.033.046.3:75.071.1
DOI 10.2298/ZOG1135155R
Оригиналан научни рад

*Предмет рада је састав сликарских дружина упослених на живописању спратних одаја нартекса (друга половина четврте декаде XIV века) и трема (пре 1346) Свете Софије охридске, као и рад чланова тих сликарских дружина на млађим споменицима Охрида, у Љуботену и Марковом манастиру.*

*Кључне речи: опис стила и историја уметности, ауторски рукопис, средњовековне цркве Охрида, Јован Теоријанос, Љуботен, Марков манастир*

*The paper deals with the members of the groups of painters engaged in painting the upper bays of the narthex (second half of the fourth decade of the fourteenth century) and the porch (before 1346) of St. Sophia in Ohrid, as well as the work of the members of those groups of painters in later monuments in Ohrid, in Ljuboten and the Monastery of King Marko.*

*Key words: Description of the style and the history of art, specific authorial features, medieval churches of Ohrid, John Theorianos, Ljuboten, Monastery of king Marko*

Захваљујући круто објективистичкој концепцији стваралаштва, у којој није било превише места за лични печат аутора, средњи век гледа на уметника као на занатлију, који и делом и примером треба да служи заједници и вери. Истрајавању на овом уверењу додатно је доприносила околност да су остварења уметника – ликовна дела на најочигледнији начин – по правилу обједињена, у великој мери и подређена заједничком подухвату, да су неретко била плодови рада једног или више тимова, па и читавих нараштаја, и да је највише што су аутори као појединци могли да оставе у спомен на себе био потпис исписан на којем од низа дела рађених њиховом руком.[1] Будући да се теорија у средњем веку, уосталом као ни данас, не поклапа обавезно са стварношћу, да уметник није могао, а повремено није ни желео да потисне лични израз, историчари уметности успевају да у колективном делу, у фреско украсу једне цркве нпр, препознају руку појединца и да опишу његово дело. С друге стране, чињеница да су ова настојања, упркос развијеном инструментаријуму атрибуционог метода, у опреци и са уметничком праксом и са средњовековним поимањем стваралачког чина један је од извора одавно уочених слабости у истраживањима овог типа, посредно и узрок све очитијег опадања занимања за сабирање података запретених у рукопису аутора.[2] Није прилика за осврт на начелне проблеме стилских проучавања ликовног дела средњег века, поготову за залажење у спор о утицају ових трагања на концепт историје уметности.[3] Биће довољно ако подсетимо на оно што је одавно уочено и издалека видљиво, на чињеницу да попуњавање празнина у повесном ткиву историје уметности средњег века, пре свега у слици о организацији уметничког живота, зависи у највећој мери од учитавања у рукопис појединаца. Тема изабрана за предмет овог прилога на најбољи начин оправдава повратак могућностима описа стила и атрибуционог метода. За последњих пола века фреско украс спратних одаја нартекса и трема Свете Софије охридске и његове

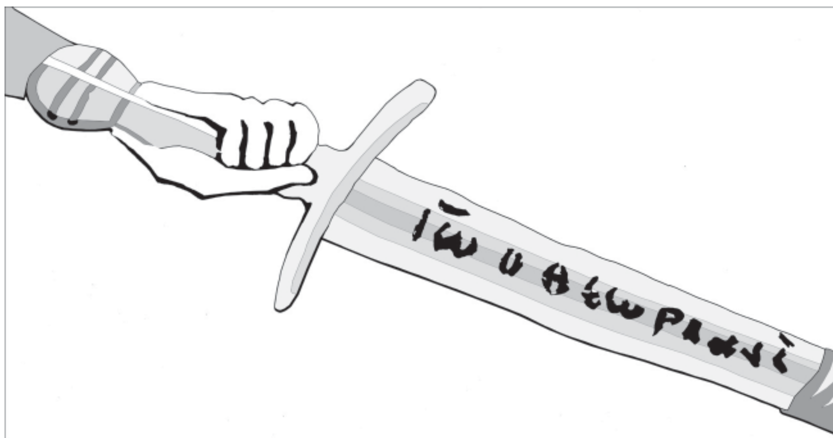
* Рад је настао у оквиру истраживања на пројекту *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036) финансираног средствима Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

** milanradujko@yahoo.com

[1] S. Kalopissi-Verti, *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, CA 42 (1994), 139–158. V., такође, С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 1–3.

[2] J. Ackerman, *Style*, in: J. S. *Ackerman,* R. *Carpenter, Art and Archaeology*, Englewood Cliffs 1963, 123–131; D. Whitney, *Style and History in Art History*, in: *The Uses of Style in Archaeology*, ed. M. W. Conkey, Ch. A. Hastorf, Cambridge 1993, 18–31; Ј. Елснер, *Стил*, in: *Критички термини историје уметности,* ed. Р. С. Нелсон, Р. Шиф, Нови Сад 2004, 133–147. Укратко о истом питању С. Радојчић, op. cit., 2–3, 98–101. Овај суд се на стање у нашој науци може применити, пре свега, што изучавање стила од краја седамдесетих година није у фокусу медијевистичких студија. Чињеница да је занимање за проблеме стила у последње четири деценије, статистички узев, одржало равнотежу са истраживањима иконографије у доброј мери, међутим, прикрива стварно стање у овој области. За разлику од историје уметничких токова и односа уметности Србије према збивањима у Византији и земљама њеног културног круга, у чије нас тајне уводе постојећи прегледи, унутрашњи живот ликовне сцене на тлу српске државе и са њим повезана природа збивања у локалним и регионалним оквирима, строго узев, још чекају не само уопштавање већ и систематичан рад на прикупљању нових и на провери и повезивању евидентираних података. Разлог више за усредсређено и истрајно бављење проблемима ове врсте лежи у чињеници да резултати добијени у склопу последњих настојања неретко остају изоловани, будући да су углавном сабирани у оквиру рада на монографијама.

[3] D. Whitney, *op. cit.*, passim. Укратко о истом проблему и Елснер, *op. cit.*, 138–139 et passim.



*Сл. 1. Потпис Јована Теоријана, цртеж М. Радујко и Д. Боро (према фотографији)*
*Fig. 1. Signature of John Theorianos, drawing M. Radujko and M. Boro (after a photograph)*

везе са зидном сликом Охрида и суседних области били су предмет знатног броја прилога, усредсређених у већој или мањој мери на проблеме стила, између осталог и једне обимне синтезе.[4] Расположива сазнања о стилу фреско слике рађене током друге и треће четврти XIV века на тлу града и на подручјима ослоњеним на услуге његових уметника, обухватају сва важна питања категоризације појава и њиховог развоја, у једнакој мери и повесну, пре свега хронолошку, и стилско-топографску фактографију. Упркос свему томе, па и чињеници да су изучаваоци охридске уметности развили емпатичку, готово тактилну присност са изворима, повратак на основне проблеме слике назначене епохе оправдава више разлога. Већ су изучаваоци старијих нараштаја отворили питања на која у том часу није било могућно дати докраја одређен, гдекад ни било какав одговор. Данас се један део ових нејасноћа и празнина, захваљујући најпре опажању Ц. Грозданова о сликарима трема охридске катедрале и у међувремену добијеним подацима о делатности сликара Свете Софије изван Охрида[5], може отклонити и попунити. Услед погодности које савременом изучаваоцу на располагање ставља дигитална технологија, у могућности смо, с друге стране, да из стилског ткива слике отргнемо немали корпус нових података, важан за изоштравање постојеће представе о појединим делима охридске уметности и њиховим ауторима, колико и за употпуњавање сазнања о збивањима на ширем плану. Ако би међу важећим представама о уметничком животу Охрида из раздобља о коме је реч ваљало тражити тему нарочито подесну да се, после свега што је до сада на истраживању овог питања учињено, оправда повратак основним проблемима слике, била би то, дакако, представа о аутору који се, стицајем прилика, нашао у епицентру историографских расуђивања о најзначајнијем сегменту епохе на коју се наш рад односи. Право на излазак из анонимности, на простору византијског културног утицаја стечено сразмерно касно и сразмерно ретко коришћено[6], сликар Јован Теоријан потврдио је потписом (Ἰωάννης ὁ θεοριανός), забележеним на мачу анђела Господњег из сцене Покајање Давидово, на северном зиду спрата изнад нартекса охридске катедрале (сл. 1), живописаног, изгледа, у другој половини четврте декаде XIV века, на захтев архиепископа Николе.[7] Откривен у време појачаног очекивања да ће мање-више анонимна историја уметности византијског света бар за раздобље позног средњег века моћи да се персонализује не само анализом стила већ и именима аутора, Јованов потпис дочекан је у науци са емфазом, и што је важније, послужио као полазиште за уобличавање упадљиво заокружене представе, с једне стране, о аутору записа, а са друге о уметничком животу Охрида, при чему је представа о последњем питању везана не само за време настанка украса спратних одаја западног дела саборног храма, приписиваног нашем мајстору, већ за добар део XIV века, и не само за Охрид.[8] Независно од вредности података на којима је речени наратив саздан, помна анализа живописа у црквама довођеним у везу са Теоријаном и његовим атељеом, уверава нас да је пут од имена до индивидуалности, кад је реч о уметнику средњег века и иначе запреченом странпутицама[9], и у овом случају заметнији него што се чинило почетком седамдесетих година прошлог века. Наш први задатак, због свега тога, биће да се вратимо на почетак, да се посветимо претходним пословима и Теоријаново дело разлучимо од дела његових сарадника. Тек пошто овладамо подацима битним за препознавање начина рада аутора Покајања Давидовог, упустићемо се у потрагу за одговором на захтевнија питања, у утврђивање његовог удела у украшавању Свете Софије и проверу постојећих представа о Јовановом уметничком и педагошком деловању. Расправљање недоумица везаних за начин рада и дело Јована Теоријана обавезује нас да се дотакнемо још неколико сликарских целина, посредно и прилика које су у уметности Охрида и јужних области државе Немањића и њихових наследника владале по живописању одаја изнад припрате и спрата трема Свете Софије. Реч је о ансамблима и токовима који су у науци,

[4] Преглед литературе о назначеном сегменту фреско украса Свете Софије са поузданим историографским судовима о старијим написима доноси В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 80–83. Целовит увид у све битне аспекте охридског монументалног сликарства XIV века, укључујући и опажања о стилу живописа нартекса и трема Свете Софије и податке о стању овог питања у историографији, пружа синтеза Ц. Грозданова, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 67–101. После појаве овог дела на исте ансамбле осврћу се C. Grozdanov, *Sveta Sofija Ohrid*, Zagreb 1981, 12–33; С. Коруновски, Е. Димитрова, *Византиска Македонија*, Скопје 2006, 181–186 (Е. Димитрова) и М. Радујко, *Прво сликарство Љуботена: тематика, стил и мајстори*, Patrimonium.mk 7–8 (2010) 171–196.

[5] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 100–101; idem, *Sveta Sofija*, 16–33; Радујко, *op. cit., xxx*.

[6] Kalopissi-Verti, *op. cit*., passim.

[7] В. Ј. Ђурић, *Црква свете Софије у Охриду*, Београд 1963, I–XI (X–XI), сл. 45; idem, *Марков манастир – Охрид*, ЗЛУМС 8 (1972) 131–160 (151). За испис и фотографију натписа cf. Kalopissi-Verti, *op. cit*., 139, fig. 3. О портрету архиепископа Николе са јужне стране источног зида и његовим заслугама за настанак ансамбла Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2 (1966) 207–214; idem, *Охридске белешке*, Зограф 3 (1969) 12–13. О разлозима за датовање у назначено раздобље Радујко, *op. cit.,* 192.

[8] О улози Јована Теоријана у осликавању Свете Софије, као и о деловању овог мајстора и његових ученика у Охриду и суседним областима Македоније cf. Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Марков манастир–Охрид*, 151–154; idem, *Византијске фреске*, 68–69; Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 53–54, 79–80, 100–101; idem, *Sveta Sofija*, 16–33. V. и Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 181–186 (Димитрова); Радујко, *op. cit.,* 183–188.

[9] Довољно је сетити се у литератури најчешће помињаног примера, сликарства Михаила (по свој прилици Михаила Астрапе, сина Евтихијевог) и Евтихија. Cf. М. Марковић, *Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја XVII/2 (2004) 95–118, нарочито 108–110 (са новим закључцима и исцрпно наведеном литературом).

на темељу закључака о Теоријану, довођени у везу било са овим уметником било са његовим ученицима и следбеницима. Преиспитивање података који говоре о саставу дружина ангажованих на Светој Софији пружа – тако се бар чини – подлогу за нешто одређенији, у појединостима и другачији суд, на једној страни, о односу сликара катедрале и аутора живописа у овим црквама, а на другој, о саставу дружина и о уметничким уверењима појединих мајстора упослених на њиховом украшавању.

* * *



*Сл. 2а. Покајање Давидово, а) Давид на коленима пред Натаном (фото Ј. Ћирић)*
*Fig. 2a. David's repentance; a) David on his knees before Nathan (photo J. Ćirić)*



*Сл. 2б. Анђео Господњи. Спрат нартекса Свете Софије (фото Ј. Ћирић)*
*Fig. 2b. Angel of the Lord, St Sophia in Ohrid, narthex, upper floor (photo J. Ćirić)*

Потпис Јована Теоријана опазио је, прочитао га и јавности скренуо пажњу на њега В. Ј. Ђурић, у популарној монографији посвећеној Светој Софији (средина XI века), седишту охридског архиепископа и најугледнијег градског храма.[10] Настојећи да одговори на питања која се поводом открића ове врсте иначе постављају, аутор је прегао да оживи личност скривену иза имена са мача анђела Господњег и да проникне у улогу Јована Теоријана у живописању Свете Софије и у уметности Охрида. Полазећи од језика на ком је потпис донет, закључио је да је Теоријан био Грк и, на основу надимка-топонима у служби породичног имена, довео га у везу са местом Перитеорион, близу Драме.[11] Теоријан је, при томе, на основу дела, оцењен као „највеће име међу уметницима града у време српске власти" (од 1334), уједно и као носилац најнапреднијих токова епохе и предводник дружине која током друге четвртине XIV столећа ради на најамбициознијим подухватима и на поруџбинама од највећег значаја за верски живот Охрида.[12] У својим потоњим освртима на Теоријана, Ђурић је настојао да опише стил и назначи рукописне одлике његовог дела, па и да изоштри прве закључке, ублажавајући их и мењајући у појединостима. Тако би живопис на спрату трема Свете Софије уз Теоријана радили, не мајстор који Јовану помаже у нартексу, већ други помоћници, док у Малим светим врачима са њим слика „његов мање способан друг", конзервативних уверења, далеких Теоријану.[13] Чињеница да су се схватања исказана под сводовима Свете Софије у Охриду одржавала и током наредних деценија, навела је, најзад, аутора на закључак да је Теоријан у граду имао радионицу, те да су његови ученици оставили за собом значајна дела, у Охриду старији украс Богородичине цркве из градске четврти Болница и икону Ваведења Богородице, а изван Охрида добар део живописа Марковог манастира.[14] У науци се представа о Јовану Теоријану, изграђена током седме деценије прошлог века, у целини узев, држи и данас. У појединостима она је, ипак, дорађивана и мењана. Тако би према Ц. Грозданову Теоријан са сарадницима – не истим, разуме се – радио једино у Малим светим врачима и у нартексу. Будући да у групи упосленој на трему нема трагова његове оданости класицизму и пластици, аутор синтетичке студије о охридској зидној слици XIV века закључује, при томе, да је живописање здања додатог 1313–1314. године испред првобитне припрате, на захтев и средствима Григорија I, једног од претходника архиепископа Николе, поверено Теоријановим ученицима.[15] У међувремену је К. Балабанов, кратко и без образложења, напоменуо да на живопису западних одаја Свете Софије ради више мајстора но што се сматра[16], док се Е. Димитрова, уверена да трем осликавају припадници

[10] V. нап. 7.

[11] Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI.

[12] *Ibid*.

[13] Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 151–152; idem, *Византијске фреске*, 69.

[14] *Ibid*.

[15] Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 53–54 (за Мале свете враче), 79–80 (за нартекс), 100–101 (за галерију); idem, *Sveta Sofija*, 16–33.

[16] К. Балабанов, *Сликарство во Охрид и Охридско од IX до крајот на XIX век*, in: *Охрид и Охридско низ историјата*, I, red. К. Битоски, Скопје 1985, 374. Аутор је уверен да Теоријану „помагаат повеќе различни сликари" али се не упушта у атрибуциону анализу.



*Сл. 3а. Непознати великосхимник, детаљ, спрат нартекса Свете Софије Fig. 3a. Unknown megaloschemos, detail, St Sophia, narthex, upper floor*



*Сл. 3б Свети Сава Освећени, детаљ, спрат нартекса Свете Софије Fig. 3b St Sabas the Sanctified, detail, St Sophia, narthex, upper floor*

Теоријановог круга, још корак удаљила од првих уверења В. Ј. Ђурића.[17] Резултати анализе спроведене за једну другу прилику уверили су – рецимо на крају – аутора овог прилога да Теоријан није радио ни у Малим светим врачима.[18] И нехотице се, при томе, показало да представа о његовој уметничкој личности није изоштрена у мери у којој то извори допуштају, такође да је његов удео у извођењу фреско украса у нартексу Свете Софије пренаглашен.

Зидно сликарство неговано на тлу државе краља и цара Стефана Душана, разуме се, и живопис суседне Византије, одликује сразмерно разуђен низ дивергентних па и супротстављених стилских токова, заснованих добрим делом на преиспитивању замисли претходног нараштаја епохе Палеолога.[19] Фреско украс пространог спрата изнад нартекса охридске катедрале[20], усредсређен на естетске проблеме, сврстан је у круг најнапреднијих токова епохе и описан као израз нарочитог, „новог сензибилитета“. Истраживачи старијих нараштаја слажу се да живопис одаје изнад нартекса, мада у целини дели наведене вредности, није ни у једнакој мери ни на исти начин посвећен актуалним проблемима слике. Као потврда разлика назначени су прикази светих монаха са западног зида, приписани сараднику Јована Теоријана, у поређењу са главним мајстором мање склоном прозрачном, лаком потезу и ведром колориту, конзервативнијем у мери у којој се ослања на сликарство с краја XIII века, али и мање умешном од Теоријана.[21] За поуздан суд о саставу дружине упослене на осликавању спрата нартекса, па и реченој атрибуцији, ваља сачекати нова истраживања конзерватора.[22] Узимајући у обзир податке који нам данас стоје на располагању, о већини наведених питања – недавно је то потврдила провера спроведена за

[17] Коруновски, Димитрова, *op. cit.,* 181–182 (Димитрова).

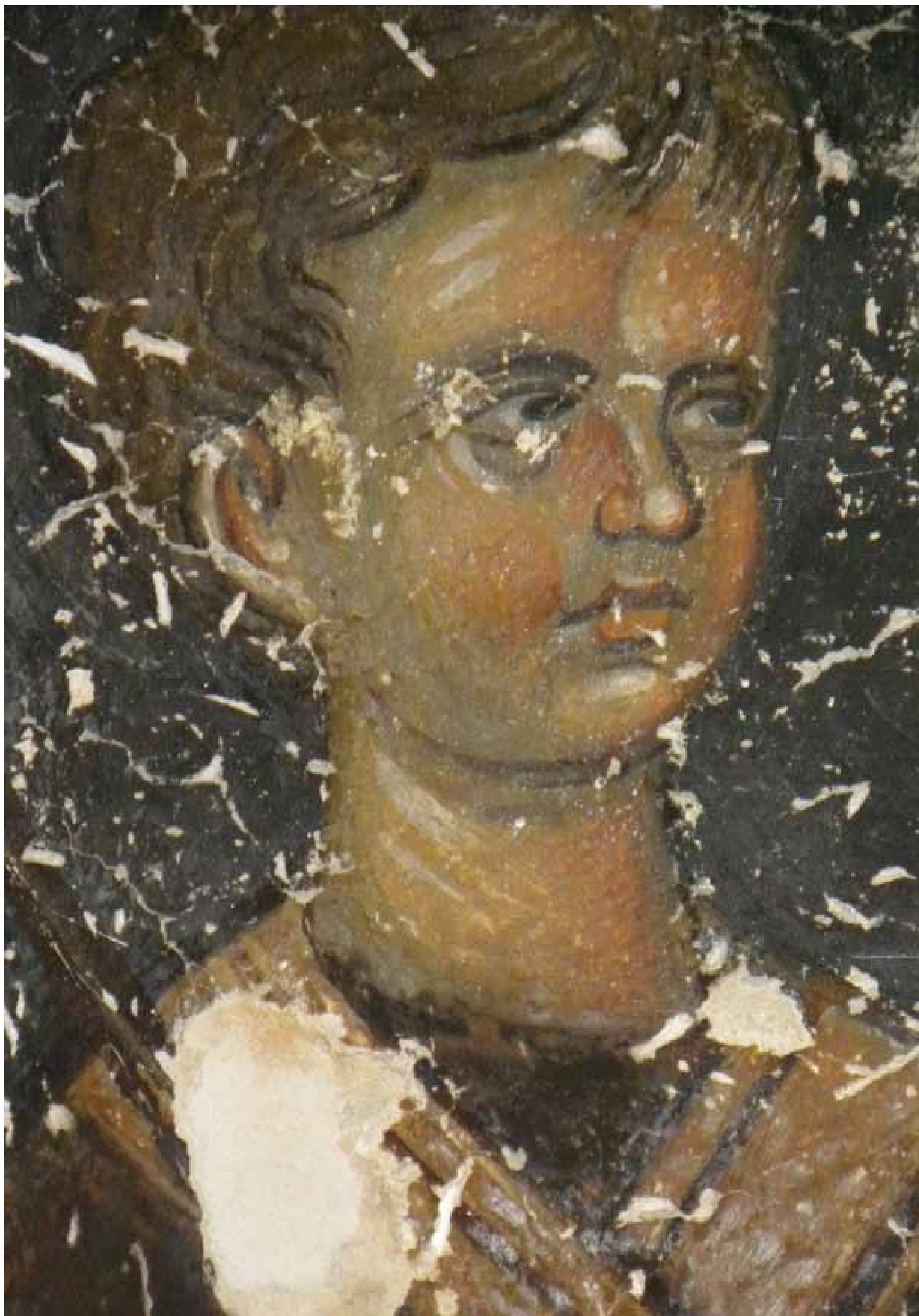
[18] Радујко, *op. cit*., xxx.

[19] Будући да је рад усмерен на предмет уског опсега, од написа посвећених овом питању довољно је у виду имати осврте и синтезе О. Демуса (O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress, München 1958, 1–63), С. Радојчића (*Постанак сликарства ренесансе Палеолога,* in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 125–154), В. Ј. Ђурића (*Византијске фреске*, 55, 60, 61, 78), Ц. Грозданова (*Охридско зидно сликарство*, 53–54, 79–80. и 100–101) и И. Ђорђевића (*Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 145–147).

[20] О сликарству одаје на спрату изнад нартекса Свете Софије cf. Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Марков манастир–Охрид*, 151–154; idem, *Византијске фреске*, 69: Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–80; idem, *Sveta Sofija*, 11–14 (трећи и четврти рад са прегледом литературе). V., такође, Коруновски, Димитрова, *op. cit.,* 172–214 (Димитрова) и Радујко, *op. cit.,* 183–188.

[21] Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Марков манастир–Охрид*, 131–160 (152 sq); idem, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48–100; idem, *Sveta Sofija*, 12–33.

[22] Ни од новог захвата конзерватора се – што због знатне оштећености украса свода и северног дела западног зида, што због склоности мајстора већем броју, гдекад и сасвим различитих поступака – не може очекивати да отклони главне препреке сагледавању првобитних вредности живописа, али би и сасвим мало увећање обима података о поступку сликања и колориту, поготову о боји пути и завршној обради, могло отворити пут до поузданије слике о „ауторској топографији“.



*Сл. 4. Трећи васељенски сабор, детаљ, спрат нартекса Свете Софије*
*Fig. 4. Third Ecumenical Council, detail, St Sophia, narthex, upper floor*

други прилог – могућно је изградити оквирну представу. Пре свега, нема сумње да екипа мајстора ангажованих на осликавању спрата изнад нартекса Свете Софије није само бројнија већ и мање уједначена него што се чини. Ктитор овог ансамбла, архиепископ Никола, упослио је скупину у којој се умећем и као уметничке индивидуалности издвајају тројица мајстора, повезана заједничком наклоношћу према „новом сензибилитету“, двојица окружена сарадницима, међу којима има следбеника претрајалих и свежих уверења, при томе у неједнакој мери прилагођених захтевима рада у скупини.[23] Ако је судити према илустрацији Покајања Давидовог, на којој се Теоријан потписао (сл. 2а и 2б), „највеће име међу уметницима града који су радили у време српске власти“ негује гибак и отмен цртеж, гдегде упадљиво сведен, гдегде сасвим осамостаљен, у основи грађен меком линијом, углавном мрком, и сразмерно расветљен колорит, коме печат даје склад топлих и хладних и светлих и

[23] Радујко, *op. cit.,* 183–188.

тамних боја, у инкарнату тамномаслинасте протоплазме и ружичасте пути, на широј страни лица и руку светле, на образима нешто јаче, по ободу облика умирене плавичасто-сивим тоновима, а у сенци ојачане црвеном (печени окер). Ведрини и отмености које Теоријановој слици дају цртеж и колорит, одговара мање-више блага пластика, изведена на два начина, на лицима, делом и на удовима, поступно и меко, како то чине поједини сликари друге деценије XIV столећа, али са благим рецидивима графичке разраде морфолошких појединости (нос, чело, колена и листови анђела Господњег, нос пророка Натана чело персонификације Мудрости), а на одећи час „полирањем" форме (лазурни намаз креча преко основне боје), због чега хитон пророка Натана изгледа као да је у гипсу ливен (сл. 2а), час сасвим линеарно (само контуре или контуре и набори преко једнолично обојене тканине) или „ташетистички", тако да је израда униформе небеског ратника у целини сведена на слагање отисака четке (сл. 2б). Јовановој руци, осим Покајања Давидовог, може се приписати већина фигура из фриза пустиножитеља и монаха испод ове сцене, у најмању руку подвижника насликаних источно од излаза на спрат, Четврти, Пети[24], делови Шестог и Седми васељенски сабор, са половине свода на истој, северној, страни одаје[25], могућно и који од монаха са јужне половине западног зида (Јован Каливит и монах јужно од њега).[26] На уверења блиска Јовану Теоријану ослањају се мајстор већине преподобних са средишњег дела западног зида (сл. 3а), у чијем је поимању пластике препознат утицај аутора̂ Богородице Перивлепте[27], и аутор светог Саве Освећеног (сл. 3б) и монаха из суседног северног травеја западног зида. Први, јер са Јованом дели однос према хармонијама плавичасто-сивих и ружичастих тонова у инкарнату, у извесној мери и према чврстој моделацији тканине и графичкој разради морфологије лица, други стога што се у завршној обради лица и руку служи кратким, паралелним потезима танке четке, што пут боји тамном ружичастом, а браду и акценте на лицу нијансира валерски, управо онако како видимо још једино на ногама анђела Господњег из Покајања пророка Давида (сл. 2б). Ако је судити по дометима и опсегу украса који му се може приписати, аутор Трећег васељенског сабора (сл. 4) – уз Јована, најизразитија уметничка личност – лако је (као први мајстор једног дела скупине) могао са Теоријаном предводити осликавање нартекса. Мада са аутором Покајања Давидовог дели све основне вредности, он се препознаје лако, захваљујући, с једне стране, знатно дубљим а звучним хармонијама у колориту инкарната, укључујући и подлогу (тамна маслинасто-окер) и стога што боју тела – за разлику од Теоријана и његовог круга, који пут оживљавају ружичастом – у доброј мери потчињава руменој (црвенкастом океру) и црвеној (печени окер), појачаној не само на скраћеној страни лица и на боку носа, већ и на образима и челу, а са друге, по лазурном намазу, широком потезу, гдекад чак отвореној фактури, нарочито по сасвим благим акцентима светлости, изведеним ретким, меким ударима четке, у односу на Теоријана, гипкијим и сочнијим.[28] Сразмерно таман колорит лица из Ефеског сабора, коме печат, у мањој или већој мери, дају румени и печени окер, прати се на много места спратне одаје нартекса, претежно у јужној половини просторије, на приказима Првог, Другог и Шестог сабора (нижи појас), на портрету ктитора, архиепископа Николе[29] и на фигури његовог патрона, светог Николе, словенских светитеља, Климента и Наума, по-



*Сл. 5. Непознати великосхимник, детаљ, спрат нартекса Свете Софије, јужни зид*
*Fig. 5. Unknown megaloschemos, detail, St. Sophia, narthex, upper floor, south wall*

---

[24] На овај закључак, упркос поједностављеном, скоро цртачком, поступку у изради лика упућују и колорит инкарната, подударан оном са лика пророка Давида из главног Теоријаноцог дела, и цртачке појединости, какве су извијене обрве.

[25] У недавном, летимичном покушају скицирања Теоријановог опуса (*ibid.*) уломак Шестог васељенског сабора и још неке површине приписали смо Јовановом следбенику.

[26] Разлога за размишљање у овом правцу има приближно колико и за супротан суд. У прилог би му ишли изразито светла, ружичаста пут и блажа пластика, са „полирањем" тканине уз помоћ лазурног намаза преко основног тона, и слабија заступљеност графизма у обради лица, и – у односу на атлете са северне половине средњег травеја (v. infra) – крхкија телесна конституција поменутих монаха.

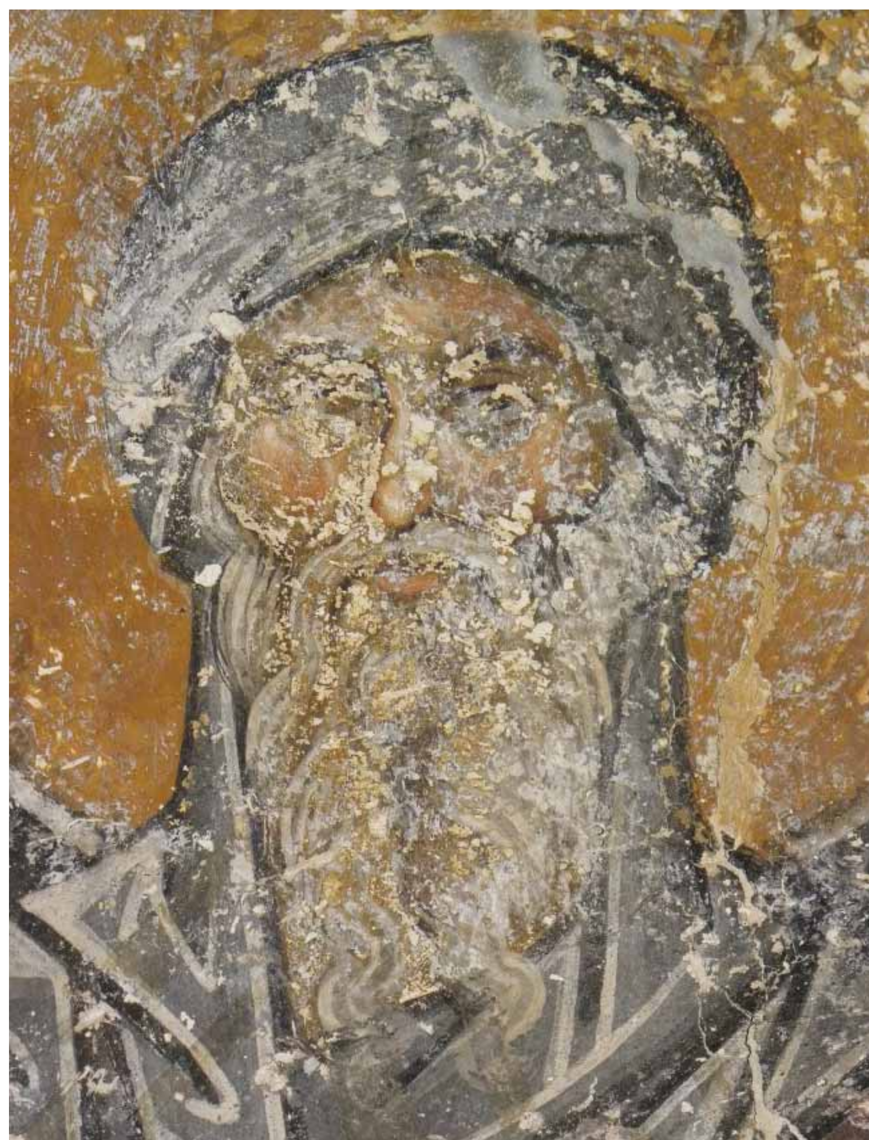
[27] Као нарочиту уметничку индивидуалност аутора монаха са западног зида препознају и старији истраживачи. Cf. Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Марков манастир–Охрид*, 151–152; idem, *Византијске фреске*, 68; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–80; idem, *Sveta Sofija*, 16.

[28] Будући да Теоријан и сликари везани за њега очну јабучицу осветљавају педантно сликаним луком који елипсасту зеницу, типичну за радионицу у целини, уоквирује са три стране и рефлекс назначавају са три хоризонталне линијице, мек и сочан акценат у углу ока представља рукописну особеност сликара Трећег васељенског сабора, уосталом као и јак, бели акценат-зарез испод ока, данас најбоље видљив на глави непознатог монаха насликаног изнад некадашњег улаза на северну галерију.

[29] Портрет архиепископа Николе и лик светитеља који за њега посредује у молитви за спасење откривају на најбољи начин у којој су мери Теоријан и сликар Трећег васељенског сабора могли да приближе рукописе. Да ове две фигуре ради последњи мајстор а не Теоријан, како се повремено верује (Радујко, *op. cit.,* 186), открива, између осталог, начин извођења ока на портрету ктитора, са сасвим лежерним, сочним акцентом у углу, типичним за сликара Трећег васељенског сабора, уједно и без аналогије у опусу приписаном Теоријану.



*Сл. 6. Богородица из Деизиса, детаљ, спрат нартекса Свете Софије*
*Fig. 6. Virgin from the Deesis, detail, St. Sophia, narthex, upper floor*



*Сл. 7. Непознати свети песник, детаљ, спрат нартекса Свете Софије*
*Fig. 7. Unknown holy hymnographer, detail, St. Sophia, narthex, upper floor*

луфигурама и фигурама монаха са источног зида северног травеја, у украсу јужног, делом и прве зоне северног зида. Занимљивост за себе лежи у чињеници да се на лицима приказаних на овим површинама опажају разлике у поступку и колориту, при томе у сразмерно широком распону, од светлог, блиставог инкарната Кирила Александријског и ликова иза њега, са десне половине горње зоне Другог васељенског сабора, заснованог на равнотежи топлих и хладних боја и употреби сиве у ободу осветљене стране лица, а црвене у сенци, до скоро монохромног, руменог окера, типичног за ликове хетеродоксних из доње зоне ове сцене и Шестог концила (сл. 21а).[30] Иако не треба сумњати да део ових површина ради који од ученика (десна половина горње зоне Другог сабора), нема разлога да се објашњење за поменуте разлике тражи у навикама уиграних сарадника: истоветно варирање, у само нешто ужем распону, понавља се у оквиру исте композиције, примера ради, на лицима учесника Трећег васељенског сабора, где је део глава сликан сасвим лазурно и меко, светлијим нијансама маслинасте и руменог окера (сл. 17б), а остатак једнако меко али исликавањем и шрафирањем и уз употребу тамне контуре (сл. 4). Извесно је, уза све то, да сликар Ефеског сабора, као и Теоријан, има у нартексу уметничке сроднике. Први би могао бити сликар неколико ликова из Четвртог и горње зоне Шестог васељенског сабора и пустиножитеља изнад улаза на спрат, са суседног, северног зида, аутору Трећег васељенског сабора близак по колориту, само ослоњен на сирове и суве тонове бледог окера, румене и црвене, док би други био аутор Другог сабора, Визије Петра Александријског, полуфигуре Давида Солунског, чини се и мученика и монаха испод њих, у првој зони јужног зида (сл. 5), за најбољег сликара овог круга везан изразито меким цртежом, широким потезом и пригушеним сазвучјима, но због очите наклоности тамним вредностима маслинасте, окера, повремено и љубичасто-мрке, слабијем уделу црвене у маслинастом океру инкарната и тешким односима сиве, љубичасте и маслинасте у одећи најмање осетљив на захтеве „новог сензибилитета“.[31]

Досадашњи опис стила Јована Теоријана („нежност целине, витке фигуре са главама ружичастог инкарната, бледих светломаслинастих сенки и благих акцената светла изведених танким линијицама“[32]) може се – у целини узев – применити на мањи део ансамбла но што се чини, при томе на уломке Канона Јована Дамаскина из слепе калоте, ктиторску композицију, на леву половину Првог васељенског сабора, ликове монаха са јужне поло-

[30] У поређењу са ликовима из Првог и Трећег сабора, представе хетеродоксних из ове две сцене рађене су по правилу грубље и схематичније. Објашњење треба тражити у већој слободи у обради јеретика пре него у уделу неке друге личности. Тешко би, иначе, било објаснити истоветност и, повремено видљиву, исту лакоћу и поузданост поступка.

[31] Као посебну уметничку индивидуалност, аутора наведених представа издваја и Ц. Грозданов (*op. cit*., 80).

[32] Ђурић, *Византијске фреске*, 68.



*Сл. 8. Апостол Петар, Страшни суд, детаљ, западни зид трема Свете Софије*
*Fig. 8. Apostle Peter, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, west wall*



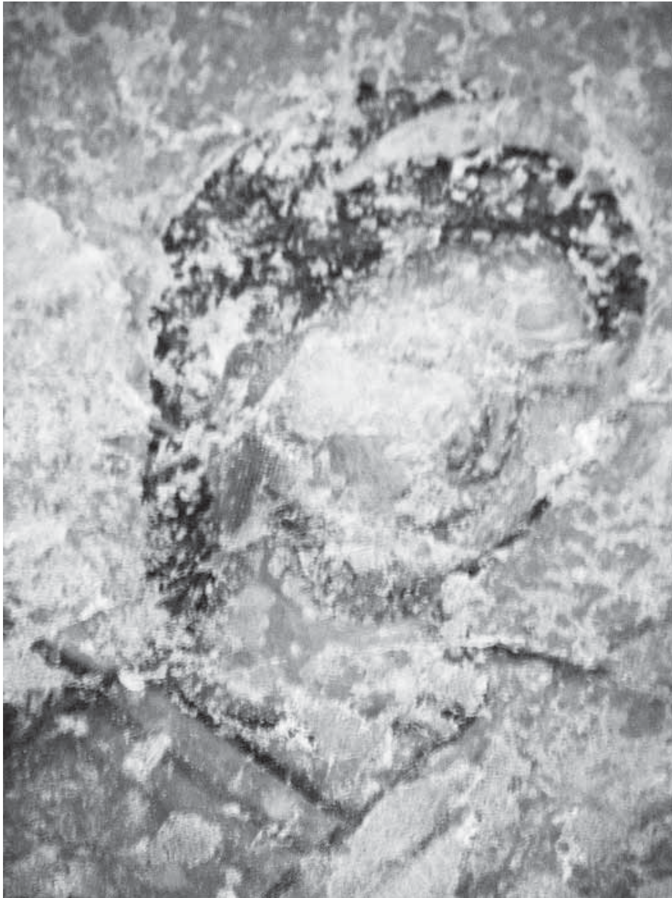
*Сл. 9. Апостол Марко, Страшни суд, детаљ, западни зид трема Свете Софије*
*Fig. 9. Apostle Mark, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, west wall*

вине западног травеја и песника са северног дела источног зида пре него на Покајање Давидово и пажљиво компоновану илустрацију Трећег васељенског сабора. Само за себе ово опажање не говори много, поготову што се поједине црте наведеног описа срећу на разним местима у ентеријеру. У очи, ипак, пада да се уломак Канона Јована Дамаскина на Успење Богородице видљив са пода (сл. 14б), Деизис из ктиторске композиције (сл. 6)[33] и свети песници (сл. 7) разликују од већ издвојеног украса нартекса, такође да су између себе повезани у тој мери да не треба сумњати да уз Теоријана и аутора Сабора у Ефесу, тачније између њих, у калоти и на средишњим деловима источног зида, северно и јужно од троделног отвора према наосу храма, ради још један поклоник „новог сензибилитета". Посреди је, такође, изразита сликарска индивидуалност, аутор ослоњен на „идеализам" друге деценије XIV столећа доследније од Теоријана и сликара Трећег васељенског сабора. Уместо зеленом или окер маслинастом, протоплазма је бојена доста светлом смеђемаслинастом, а инкарнат расветљен и засићен ружичастом, изузме ли се обод шире стране лица, где је умирује бледосива, и печени окер у уским, прелазима повезаним сенкама, разливеном по читавој гликоплазми. Ако се изразито топла, ружичаста пут појављује као особеност сликара светих песника, његови ликови препознају се по малим и чулним, моделованим уснама, његове фигуре по издуженим, крхким телима, сразмерно малим главама и широким, гдекад чак угластим раменима, а обрада по танкој контури, поузданој и пажљиво подређеној форми, изведеној или печеним окером и печеном умбром или само кестењастом, најзад и по начину



*Сл. 10. Рука Христа Праведног Судије, детаљ, источни зид трема Свете Софије*
*Fig. 10. Hand of Christ the Just Judge, detail, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, east wall*

[33] Портрет архиепископа Николе и лик светитеља који за њега посредује у молитви за спасење откривају на најбољи начин у којој су мери Теоријан и сликар Трећег васељенског сабора могли да приближе рукописе. Да ове две фигуре ради последњи мајстор а не Теоријан, како је понегде запажано (Радујко, *op. cit.,* 186), открива, између осталог, начин извођења ока на портрету ктитора, са сасвим лежерним, сочним акцентом у углу, типичним за сликара Трећег васељенског сабора, уједно и без аналогије у опусу приписаном Теоријану.



*Сл. 11. Анђео Господњи, Страшни суд, детаљ, северни зид трема Свете Софије*
*Fig. 11. Angel of the Lord, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, north wall*

грађења пластике, на лицима моделоване, а на тканини разломљене у плитки рељеф избраздан белим линијама, повученим сигурним брзим потезом уз тамни набор. У прилог закључку за који се залажемо ишле би, на крају, и појединости карактеристичне за ауторски рукопис, примера ради, осмишљен систем акцената светлости, прилагођених пажљиво морфологији лица око очију, или жустри рефлекси у виду два-три косо положена, мање-више паралелна потеза, кроз средину ојачана сасвим танким линијама чистог, густог креча (сл. 6 и 14б).

Осликавање предворја спратне одаје нартекса Свете Софије, тачније постројења изнад приземља отвореног трема, подигнутог, како смо напоменули 1313/1314. године, залагањем и новцем архиепископа Григорија I, последњи је велики сликарски подухват изведен у склопу охридске катедрале.[34] Предузет је, судећи по представи изнад улаза у спратну одају нартекса, на захтев српске владарске породице, дакако самог Стефана Душана, несумњиво пре 1346. године.[35] Упркос делимичном неслагању у погледима на ауторе ансамбла, истраживачи су неподељени у уверењу да је живопис трема генерички везан за схватања оваплоћена у украсу нартекса.[36] Прозрачан и лак али звучан колорит, комплементарних, у целини нешто топлијих хармонија, пригушена, недоследно грађена пластика, динамична композиција (ако је судити по Покајању Давидовом) и дискретно подвучена линија, својствени живопису припрате, дају печат и фреско украсу галерије. Кад је реч о теми нашег рада, и овде су рукописне навике остале у сенци занимања за типологију стила. Отвореним се морају сматрати и састав и устројство дружине, после свега малочас казаног, и однос сликара галерије и нартекса. На први поглед су разлике у односу на нартекс најочитије у колориту, у јачању, с једне стране топлих, а са друге хладних боја и сазвучја, поготову што у приказу пути ружичаста и љубичасто-ружичаста постају безмало искључиво средство описа, али се трем издваја и по широком или сасвим детаљном опису облика, по поједностављеном и стилизованом третману тканине, нешто наглашенијој и тврђој, но још увек гипкој контури, па и по успостављању природнијег односа фигуре и простора. Иако је усаглашеност личних израза очитија него у припрати[37], и на трему се руке, захваљујући разликама у цртежу, схватању пластике, па и у самом начину сликања, издвајају мање-више јасно. Крајњи израз разлика у односу аутора према сликарској материји оличавају, с једне стране, нешто тамнија, а са друге, нешто светлија пут. Данашње стање фресака не допушта поуздан суд о величини скупине и потпуно разграничавање руку, али је, сем два типа израза, без већих тешкоћа могућно издвојити и по неколико њихових заговорника. Тамнији инкарнат негују најмање двојица сликара. Највише простора за рад добио је, чини се, сликар Трибунала дванаесторице из Страшног суда (сл. 8, 9)[38], коме се уз ову епизоду могу приписати сцена Јосиф препричава сан оцу и браћи, призори циклуса о Прекрасном Јосифу са јужне половине источног зида, ктиторска композиција (?), епизоде Канона на исход душе

[34] Ђурић, *Црква свете Софије*, X; idem, *Марков манастир–Охрид*, 151–154; idem, *Византијске фреске*, 68–69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–101 (два последња рада са прегледом литературе); idem, *Sveta Sofija*, 16–33.

[35] За ктиторски портрет изнад улаза на спрат нартекса cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 81–87 (са подацима о старијим написима). Чињеница да се у траговима владарских фигура лако разликују владар, владарка (о чему говори украс на њеној хаљини) и дете не оставља простор за сумњу у овај закључак.

Украс галерије датује се оквирно, при томе неуједначено, час у прве деценије XIV века (податке о томе доноси Ђурић, *Византијске фреске*, 69, n. 79), час у средину века, између 1346–1350 (*ibid.*) или око 1355. (Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79–101), час у другу половину овог столећа, између 1365 и 1368. (*ibid.*, 86) или између 1355. и 1371 (Р. Љубинковић, М. Ћоровић-Љубинковић, *Средновековното сликарство во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 129–130, 136–137; С. Радојчић, *„Чин биваjеми на разлучениje души от тела" у монументалном сликарству XIV века*, in: idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 71; idem, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 155; Grozdanov, *Sveta Sofija*, 12–33). Једини опипљив оријентир за датовање ансамбла пружа, одиста, портрет владарске породице. У прилог 1346. години као границi после које портрет није настао ишао би размештај фигура у целини. Изглед костима фигуре са северне стране, како је недавно показано (М. Живковић, *Владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, саопштење прочитано на Петој националној конференцији византолога), не оставља сумњу да је посреди владарка. Податак да је фигура у средини осетно ужа од владаркине говори, опет, да приказује дете, тј. престолонаследника. Да је портрет настао пре проглашења царства у то нас, одређеније речено, уверава чињеница да се Урош између оца и мајке, истина с прекидима, слика до 1345. године, такође да би његова фигура – да је настала после ове године – заузела више простора.

[36] Према Ђурићу (*Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Марков манастир–Охрид*, 151 sqq; idem, *Византијске фреске*, 69) и нартекс и трем, како смо рекли, живопише Јован Теоријан, само са различитим помоћницима. Насупрот Ђурићу, Ц. Грозданов (*Охридско зидно сликарство*, 100–101; idem, *Sveta Sofija*, 12–33) сматра да украс трема раде Теоријанови ученици. И овај и млађи истраживачи (Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 181–182; Радујко, *op. cit.,* 182–188), мада подељени у појединостима, прихватају Ђурићеву оцену о повезаности сликара два ансамбла у погледу уметничких уверења.

[37] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 101–102.

[38] Поступак монументализације типичан за овог мајстора, заснован на стилизацији набора на тканини седећих апостола, препознаје се и на остацима западне половине Трибунала, насликане изнад последње трифоре са северне стране, али то није довољно да се овај део Страшног суда с пуним поуздањем прикључи опусу мајстора о коме је овде реч.



*Сл. 12. Сусрет Јакова и Јосифа, детаљ, трем Свете Софије, северни зид*
*Fig. 12. Meeting of Jacob and Joseph, detail, St. Sophia, porch, north wall*

из тела са јужног зида и неколико попрсја са западног зида, пре свега тројице мученика са надступља првог ступца. Препознатљив по фигурама јаке грађе, упркос стилизацији набора, и по доследнијем грађењу пластике, нарочито по томе што облицима тела у композицијама већих формата, уз помоћ дискретних, исликавањем изведених акцената светла, даје порцулански сјај, аутор Трибунала покрива расветљене делове коже мрким тоновима ружичасте, додатно обуздане сенкама, на неосветљеној страни тамним, црвенкасто-ружичасто-браон, на осветљеној (уским) плавичасто-сивим, и дубоким тоном основе, маслинастим, окер-маслинастим и зеленим.[39] Прилагођавању овог аутора захтевима илустрације ваљало би приписати појаву цртачког поступка при сликању одеће (Сан фараонов са пратећим епизодама, Постављање Јосифа за управника Египта). Чињеница да су осветљене површине лица из циклуса о Јосифу са јужне половине источног зида још уже него другде и изведене у мање потеза, да се уместо маслинасто-окер у основи инкарната среће сирова маслинаста или тамнозелена, најзад да се уместо дискретне појављује трома, сразмерно широка контура, наводи на помисао да са сликаром Трибунала ради један помоћник. У одлике његовог рада могли би се уврстити јача употреба сирових тонова маслинасте, окера и зелене и тешки односи ових боја и тамноплаве и љубичасте, толико атипични за класична сазвучја украса горњих зона, али се не стиче утисак да је он деловао самостално. Чини се, уз то, да овај сликар није једини сарадник сликара Трибунала.[40] На суседним површинама, у северном делу галерије и у зони попрсја, препознају се руке још двојице заговорника уверења првог сликара прве групе, за чији се рад, у целини или делимично, могу везати Јован Претеча и Христос из Деизиса у првој зони северног зида и ниши усеченој у првобитно прочеље, као и свети лекар Козма, свети Самон и свети Авива, са надступља трећег и четвртог (до Претече) стубца у колонади која са запада носи трем. Најупадљивију особеност њиховог начина рада представљају инкарнат и грађење волумена: уместо тамноружичасте, осветљене делове руке Праведног судије покрива, тако, неоплемењени окер, нанет преко једва видљиве маслинасте основе и то без прелаза и акцената (сл. 10), али расветљен за нијансу блеђом, широко и лагано нанетом нијансом исте боје, док трећу димензију

[39] Размишљање у овом правцу допушта начин на који су сликани крило јужно од седећег Христа и набедреник светог архијереја, исликавани пажљиво, до цизелирања, уз наглашавање ивице сасвим танком, белом линијом, како то сликар Трибунала ради и другде, примера ради описујући кодексе у рукама апостола.

[40] Лик трећег апостола са севера, апостола Марка, одступа донекле од начина на који су рађени ликови других Христових ученика: маслинасто-окер подлога осетно је шира, улога црне контуре мање наглашена, а ушна шкољка, изведена реалистички и слојевито, а не схематски, у виду овалне шкољке, изведене уском, белом линијом, како видимо код суседних чланова Трибунала. Будући да ни у колориту ни у поступку сликања нема других разлика, објашњење би ваљало тражити или у учешћу којег другог сликара припрате, имамо нли на уму облик ушне шкољке и однос основе и боје пути, најпре сликара светог Дамјана (v. infra), који се за ову прилику прилагодио начину рада „главног“ мајстора, или у уобичајеном – овде због ограниченог узорка, непотврђеном – средству, које исти мајстор користи настојећи да избегне монотонију.



*Сл. 13. Проналажење сребрне чаше у врећи Венијамина, детаљ, трем Свете Софије, јужни зид*
*Fig. 13. Silver cup found in Benjamin's sack, detail, St. Sophia, porch, south wall*



*Сл. 14а. Јосифова смрт, детаљ, трем Свете Софије*
*Fig. 14a. Joseph's death, detail, St. Sophia, porch*



*Сл. 14б. Химна Јована Дамаскина на Успење Богородице, детаљ, калота изнад спратне одаје нартекса Свете Софије*
*Fig. 14b. John Damascene's hymn on the Assumption of the Virgin, detail, St. Sophia, narthex, upper-floor room, calotte*

шака сугерише уска линија дубоке црвено-мрке сепије, стиснута уз црну контуру. Духу украса галерије још су даљи тамнопута фигура Јована Крститеља и попрсје светог Козме: лице и руке бојени су тамним, мрким окером, с тим што живописац при обради шаке светог лекара осенчене партије шрафира, као што сликар Трибунала обрађује ружичасте печате на образима, због чега се стиче утисак да на изради Деизиса суделују још две руке, с обзиром на удео који имају у целини, рекло би се такође двојице помоћника.

Мајстори наклоњени звучнијем колориту инкарната, занатски мање испреплетени, чине круг за себе, за повест охридске уметности идућих деценија – изгледа по свему – важнији од прве групе сликара краља Душана. Најмаркантнија уметничка личност међу њима, аутор грандиозне визије Христа у Слави, са врха северног зида, средишње теме Страшног суда (сл. 11 и 26б), укључујући Богогодицу и Претечу, који, у пратњи арханђела, предстоје Страшном Судији у Слави, и бар дела епизода Канона на исход душе из тела са западног зида (последња строфа девете песме), негује хроматско, светло сликарство. Иако се у многочему држи вредносног система и поступака својствених аутору Трибунала, понекад у тој мери да се стиче утисак како ради са њим[41], мајстор најмонументалније сцене у мање-више интимном украсу трема има веће декоративне амбиције и крхкији, лирски израз. Склонији сликовитости и цртежу него пластици и стилизацији, он слику гради на равнотежи и промишљеном ритму контраста, на супротстављању топлог и хладног, светлог и тамног (љубичасто, тамноплаво и окер, окер и љубичасто, тамноплаво и светлозелено) и на опредељењу за једноставнију обраду. Уместо отменог, но тамног и монотоног, он посеже за живописним колоритом инкарната, одбацујући нијансирање у сликању одблесака светла, и лица боји светлијом, јарком ружичастом са љубичасто-ружичастим печатима на образима, који појачавају утисак ведрине. Местимично је топла пут у тој мери звучна а сенка стиснута уз контуру, сведена на уска поља мање или више тамне плавичасто-сиве (сл. 11 и 26б), да му ликови изгледају напудерисано (први анђео с леве стране иза Христовог престола). У сликама мајстора Христа у Слави, насупрот Трибуналу и првим епизодама повести о Јосифу, преовлађује елегантан човек, класичних мера (7,5/8:1) или издужене, стилизоване фигуре (Христос на престолу, Јован Претеча, поједини анђели у визији последњег суда, Богородица, Христос или душа из последње строфе девете песме Канона), чију пластику, ионако невелику, додатно сузбија танка а јака, црна контура. Углађеном, тамном, псеудомонументалном, стилу сликара Трибунала најупадљивије се, ипак, супротставља отмени, лирски живопис прве зоне западног и јужног зида. Украс уских површина преграде између трема и јужне куле и стубаца у аркади галерије, иако по схематичној обради драперије близак делу првог живописца прве групе, знатно је расветљенији и од површина приписаних сликару Христа у Слави и од украса галерије у целини одељен склоношћу деликатним прелазима у обради пути и низом рукописних појединости (сл. 12, 13, 14а, 23а и 24а). У очи, пре свега, пада да се основа једва где пробија у први план, те да се у боји инкарната ружичаста јавља као детаљ, на тамним странама образа и чела, носа и врата, и то у мањем обиму и у блажим вредностима него код мајстора Христа у Слави, а на осветљеним местима још светлије нијансе ове боје,

[41] Дело ове двојице мајстора на најбољи начин оправдава оцену истраживача о стилској уједначености фреско украса галерије (v. n. 34 supra). Сличност и подударање протежу се на готово све чиниоце језика слике, на пластику, пропорције, колорит, добрим делом и на цртеж, па и на бројне појединости. Логичан закључак био би да су обојица стасавала у истој средини. Посматрани из угла развоја уметности у другој половини XIV века, нешто наглашенија контура, за мало плића пластика и издуженија фигура, поготову звучнији колорит инкарната и осамостаљен потез у слици мајстора Христа у Слави, представљају меру искорака који квалитативно разграничава уметност средине столећа од уметности седме, осме и девете деценије.



*Сл. 15а. Арханђео Михаило, Чудо у Хони, детаљ. Црква арханђела Михаила у Радожди, фото Д. Николовски*
*Fig. 15a. Archangel Michael, Miracle at Chonae, detail, Church of the Archangel Michael at Radožda (photo D. Nikolovski)*



*Сл. 15б. Анђео Господњи, Покајање Давидово, детаљ, спрат нартекса Свете Софије*
*Fig. 15b. Angel of the Lord, David's repentance, detail, St. Sophia, narthex, upper floor*

уравнотежене светлим тоновима сиве, коришћене обилно. По наклоности деликатностима у немалој мери налик најтоплијем украсу нартекса, ово се сликарство у живопису галерије издваја и по осетљивом, изнијансираном цртежу и контури, за разлику од живописа приписаног мајстору Христа у Слави, подређених форми, мекших и, сем црном (на осенченој страни), изведени топлом, где светлијом, где тамнијом (на осветљеним деловима тела) смеђом. Ни живопис везан за овог мајстора, рецимо на крају, није хомоген. У прве две зоне јужног зида видимо ликове кратких носева, плитких носница, благо ојачане у корену (сл. 13 и 23а), речју налик онима са главног дела Јована Теоријана. Другачији су и облици глава младих учесника приче о Јосифу, овални и сабијени, као што у пластици лица маслинаста подлога изнова стиче важну улогу. Знатно отворенији потез у завршној обради, појава руменог тона у тамнијој нијанси ружичасте и бледог окера у обради ширег образа, поготову појава смеђе контуре и тамо где се на западном зиду види црна, говорили би да речене површине ради други аутор, сликару прве зоне западног зида изразито близак, но за разлику од њега, озрачен утицајима са стране, делом, може бити, мајстора Трибунала, делом сликара Христа у Слави. Сем прве и друге зоне јужног зида, њему би ваљало приписати попрсје светог Дамјана, а није искључено да је управо он аутор често репродуковане бисте мученика Пигасија.

* * *

Мада су предмет претходног излагања били рукописи појединаца и састав скупина, и нехотице су се у први план пробијала питања општијег значаја, понајпре празнине у тренутном познавању радионица ангажованих на осликавању одаја изнад нартекса и трема Свете Софије. Због питања отворених у оквиру предложеног погледа на састав извођачких тимова, макар кратак осврт захтевају и међусобни однос двеју скупина и улога појединаца у деловању дружина и устројство двеју екипа. Заокружену представу не би у овом часу могла да пруже ни уже усмерена трагања, али је на један број непознаница могућно понудити оквирне одговоре. Прво, све изнето потврђује закључак Ц. Грозданова да нартекс и галерију Свете Софије живопишу различите групе мајстора.[42] Ништа се, с друге стране, не може одузети ставу да творци две целине деле иста уверења.[43] На правој страни, у припадности мајстора истом занатском кругу, тражени су и узроци блискости чланова две скупине. Схватања особена за изразе сликара галерије имају без изузетка изворе у украсу нартекса.[44] Не звучи, чак, пресмело ни више пута поновљена мисао да су водећи живописци трема стасавали у близини сликара старијег здања. Ближе занатске везе могу се утврдити за бар тројицу аутора.

[42] Grozdanov, *Sveta Sofija*, 16.

[43] V. n. 8 и 34 supra.

[44] Симбиозу маслинасте или зелене у основи и ружичасте на осветљеним деловима тела (апостол Марко из Трибунала, свети Дамјан, младићи из приповести о Јосифу у прве две зоне јужног зида) срећемо, примера ради, на ликовима великосхимника са јужног зида или у илустрацији Трећег васељенског сабора, грађење пластике уз помоћ уских сенки са дискретним прелазима (Христос из Деизиса на северној половини источног зида) на фигурама монаха изнад улаза и са северне половине западног зида, тамну гаму инкарната, засновану на слагању маслинасте, ружичасто-кестењасте и црвено-мрке (апостоли из Трибунала итд), у сценама Теоријановог следбеника који слика Други васељенски сабор и на лицу гардисте из илустрације Трећег васељенског сабора, симбиозу бледих ружичастих и сивих у боји пути (сликари западног и доњих зона јужног зида) на сликама приписаним Јовану Теоријану, на лицима монаха са јужне половине западног зида средњег травеја, а лазурно наношење боје пути преко мрке основе (средишњи део доње зоне источног зидаа) на лицима учесника Другог васељенског сабора итд.

Тамна гама топле пути и шрафирање сенки танким прецизним и меким линијама црвено-мрке, типични за сликара Трибунала, важан су чинилац обраде низа ликова из Трећег васељенског сабора, као што хармоније ведрих ружичастих и светлосивих, из инкарната сликара аркаде, представљају најочитију стилску црту Канона Јована Дамаскина на Успење Богородице из калоте нартекса и светих песника са источног зида припрате. Степен блискости светих песника и украса калоте из старијег здања (сл. 7, 14б) и доњих зона западног и јужног зида галерије (сл. 12, 14а и 24а) такав је, штавише, да није неосновано говорити о непосредној повезаности сликара, па и о руци истог извођача.[45] Аутор поменутих дела из припрате могао је утицати и на уметничко профилисање мајстора Христа у Слави[46], али је његов стил, због свега изнетог, синтеза поступака видљивих у делу сликара Трибунала и издужених пропорција, плитке пластике и ружичасте пути, својствених већем броју представа из нартекса (Деизис, свети песници), и црне или умбра печене контуре, на коју се од сликара архиепископа Николе ослањају и живописац светих песника (повремено) и сликари склони тамнијем инкарнату. После свега што смо напред навели, тешко је, с друге стране, бранити уверење да узрок блискости, како скупина упослених на нартексу и трему тако и њихових чланова, лежи у зрачењу или у педагошком деловању једне личности. Упркос тежњи појединаца да удовоље стилском јединству целине, екипу из припрате чини више уметничких индивидуалности, у нијансама узев, састав шаролик и по оријентацији и по способностима. Чињеница да се Теоријан потписао, и то не било где већ на сцени кључној за програм у целини[47], одиста је важна и иде у прилог тврдњи да је аутор Покајања Давидовог предводио дружину, да је архиепископ Никола управо са њим склопио посао. Ако би се пак судило на основу удела појединих мајстора у остварењу целине, тим ангажован на осликавању нартекса тешко би се могао сврстати међу радионице „патријархалног" типа.[48] Било како било, Јован Теоријан није једини „учитељ" у екипи, чини се ни мајстор са доминантним утицајем на сараднике. Данас се о приликама под којима је настао млађи ансамбл мало шта поуздано може рећи. Извесним се тек чини да дружина упослена на нартексу, уколико уопште делује у Охриду[49], није у часу припрема за украшавање задужбине Григорија I била на располагању поручиоцу фреско украса отменог трема Свете Софије. У науци се размишљање о односу живописа нартекса и галерије и нехотице своди на однос сликара млађег здања и Теоријана.[50] Узајамности које В. Ј. Ђурић узима за основу својих закључака неспорне су и бројне. Строго узев, ове сличности ретко кад прелазе раван стилске типологије. Мало шта, одређеније речено, допушта да се поводом екипе упослене од стране владарске породице говори о атељеу Јована Теоријана. Начин на који аутор Христа у Слави упрошћава обраду форме нема ничег заједничког са скицом (панцир и плашт анђела Господњег у Покајању Давидовом). Ако се опет у обзир узме дело сликара Трибунала, тешко је у размишљању о мајсторима припрате допустити чак и претпоставку о Теоријановом уметничком кругу.[51] Ни о организацији млађе дружине, будући да на галерији није нађен потпис сликара, не знамо ништа. То што се данас чини да је сликар Трибунала покрио нешто више зидних површина и имао већи број помоћника него аутор Христа у Слави и живописац западног зида не значи аутоматски да је екипу предводио један мајстор, па ни сам овај аутор.

Начело индивидуализма које уметника приморава на само њему својствен опис облика испољава се током средњег века у општим формама, заснованим – за разлику од личног израза аутора неких других епоха – на свесној тежњи за овладавањем стилом. Мајстори спрата изнад нартекса Свете Софије – видели смо већ – деле уверења савременика који се, настојећи да превладају идеале естетски строго дефинисане слике првих декада XIV века, приклањају умекшавању форме и „поетизовању" колорита.[52] Потреба за оплемењивањем хладног класицизма раног раздобља епохе Палеолога осећа се још у првим декадама XIV века.[53] Мозаици Христа Хоре (1315–1321), цариградске задужбине ученог писца, државника и дипломате, Теодора Метохита, потврђују не само наклоност мањем контрасту и сазвучјима топлог колорита, између осталог и ружичастој пути, већ и настојање да се у опису облика измире пластичност и линеаризам.[54] Теоријан се од класицизма с почетка века удаљио највише у последњем сегменту слике.[55] Иако се према волумену, поготову према пластици тела, односи савесно, држећи се – некад и тешње него што у први мах изгледа – поука старијег нараштаја, тканину је готово

[45] На размишљање о непосредној повезаности аутора два сегмента живописа нартекса и трема наводи, пре свега, начин израде глава и руку Јована Дамаскина и апостола из Канона на Успење и неких ликова из епизода Проналажење сребрне чаше и Јосифова смрт. Иста су, уз то, широка, овална лица младих људи са малим чулним уснама и водораван или мало нагнут, али оштро наглашен корен носа и вертикални прегиб у углу усана. На помисао да би могло бити речи о делу истих руку упућује, с друге стране, начин израде лица из ове две композиције, између осталог појава дискретних но хитро повучених акцената на осветљеној страни чела, положених укосо, изнад ока, и кроз средину озарених двема линијицама кречног белила. Недостатак овако очигледног подударања на осталом материјалу обавезује, међутим, да се у погледу последње могућности задржи неопходни опрез.

[46] Упркос разликама које деле сликара Христа у Слави и западног зида, ни у припрати ни на трему нема једне личности у чијем се сликарству са више разлога може трагати за генезом стила аутора о коме је реч.

[47] Ђурић, *Црква свете Софије*, XI; С. Радојчић, *Фреска покајања Давидовог у охридској Светој Софији*, in: idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 128–135. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 75.

[48] Колико знам, ово питање није истраживано систематично. О организацији атељеа у Византији: A. Kazhdan, G. Constable, *People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Washington 1982, 49; R. S. Nelson, *Theodore Hagiopetrites: a late Byzantine scribe and illuminator*, Wien 1991, 120 sqq; S. Kalopissi-Verti, *op. cit*., 149). Средњи век познаје радионице устројене у складу са патријархалним начелом и оне које предводи више мајстора.

[49] Независно од тога да ли је поручилац млађег украса свесно трагао за заговорницима свежијих стилских уверења, први живопис Љуботена, изведен најмање коју годину по окончању рада на задужбини архиепископа Николе, открива да су сликари нартекса бар кратко време радили изван Охрида (Радујко, *op. cit*., passim).

[50] Ђурић, *Црква свете Софије*, XI; idem, *Марков манастир–Охрид*, 151 sq; idem, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 53–54, 79–80, 100–101; idem, *Sveta Sofija*, 16; Коруновски, Димитрова, *op. cit,* 181–182 (Димитрова).

[51] Реалнијом се чини помисао да је посреди шири круг сликара чији је један део, сам или са једним или двојицом сарадника, у време осликавања нартекса, предводио Јован Теоријан.

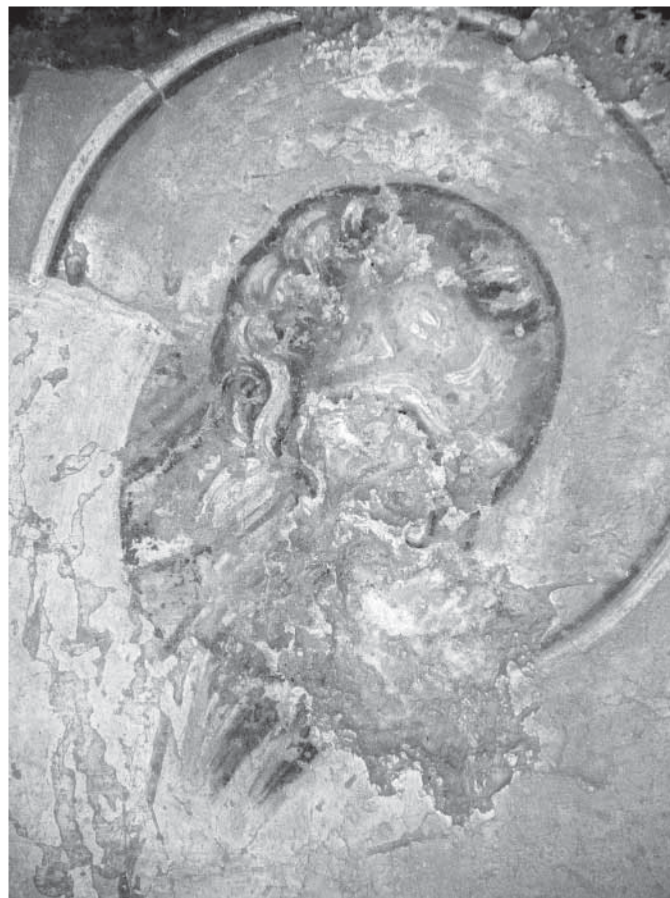
[52] V. n. 53 infra.

[53] Demus, *op. cit*., 11–13; Радојчић, *Постанак сликарства ренесансе Палеолога*, 134, 139 sqq, 142–143, 145, 147 et passim; idem, *Византијско сликарство од 1400. до 1453*, in: *Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави, 1968*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 3.

[54] P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 1–3, New York 1966–1968, 2: The Mosaics. Plates, 118, 135, 139.

[55] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 79.

лишавао тежине. Лик анђела из Давидовог покајања, у цртежу налик арханђелу из Чуда у Хони са јужног зида пећинске цркве архистратига небеских сила изнад охридског села Радожда (сл. 15а и 15б),[56] грађен је слично предводнику анђела из испоснице, уз помоћ широке, но доброј мери умекшане моделације и идеализовања форме, док су крила, туника, панцир и плашт остављени плошним, чак и у скици. Јован Теоријан био је сликар озбиљне културе, образован у средини отвореној за проблеме стила али оптерећеној противречностима наслеђа са самог почетка XIV века (осмишљена композиција и јасно одређен облик) и тежњама друге декаде овог столећа (занимање за ефекте плошности, упрошћавање и „откриваање“ поступка сликања). Изузмемо ли донекле ликове монаха из средишњег травеја западног зида, живопис нартекса има у целини стилске и занатске изворе у тежњама утканим у дело Јована Теоријана, али се, кад је реч о мајсторима појединачно, може говорити и о засебном односу према збивањима на уметничкој сцени. Нежна, топла кожа човека из илустрације Канона Јована Дамаскина и светих песника спада у наслеђе нарочите струје, препознатљиве по томе што хладној, скулпторалној, отмености противставља виталну, ружичасту пут (параклис светог Јефтимија из 1302/1303 у солунској базилици Светог Димитрија, део мозаика у Метохитовој цркви Христа Хоре итд), док сликар Трећег васељенског сабора, најмање одан класицистичком



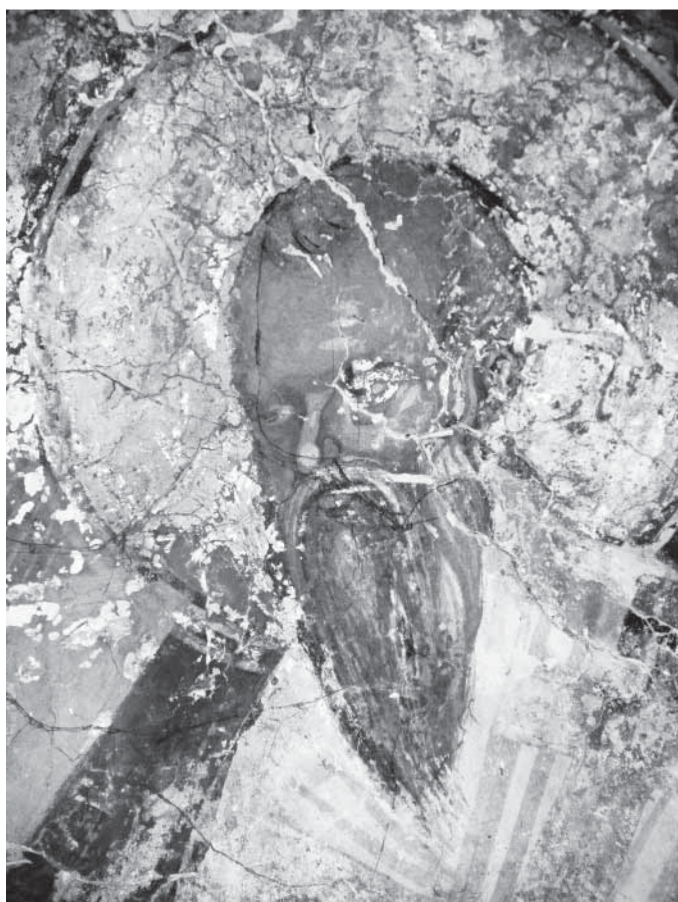
*Сл. 17а. Вазнесење Богородичино, детаљ,*
*Fig. 17a. Assumption of the Virgin, detail, Ljuboten*



*Сл. 16. Вазнесење Богородичино, детаљ, Љуботен*
*Fig. 16. Assumption of the Virgin, detail, Ljuboten*

поимању пластике и колорита и најмање упућен на поступке уметника с почетка века, показује сразмерно изражену тежњу ка јачем контрасту, повремено и жустријем потезу па и стилизацији црта лица, у чему се препознају први знаци схватања које ће недуго потом постати тежиште нарочитог стилског тока. У науци је већ истакнуто, малочас донекле и потврђено, да се живопис галерије према фреско украсу нартекса односи као епилог према прологу, укључујући, разуме се, и стилске супротности. Нема сумње, уз то, да разлике два ансамбла представљају израз процеса особеног за уметност у ширим оквирима. Отопљавање и јачање хроматског ткива слике у делу аутора Христа у Слави (пре свега у боји инкарната) и мајстора западног зида, и поједностављивање и графичко разграђивање пластичности фигуре, у нешто другачијем виду потврђени почетком прве и крајем друге декаде XIV века и у Солуну и у Цариграду, донеће зреле плодове у уметности треће четврти овог столећа, док се живописац Трибунала, упркос особинама које га вежу за уверења сликара Трећег васељенског сабора, развијао у смеру супротном од живописаца нартекса, антиципирајући академизам (снажна моделација, затамњен колорит) друге половине XIV века. Не желећи да се упуштамо у потрагу за изворима уверења и решења која аутору Трибунала дају нарочито место међу сликарима Свете Софије, треба приметити да су занатски поступци типични за његов рад у области Охрида, ако је судити по ликовима стар-

[56] Сем овалне форме главе и образа, о томе сведоче распоред светла и сене, поготову кратак нос, са плитким носницама, ушиљен на врху, а у корену упадљиво широк и од чела одељен јаком контуром, савијање обрве у изразит лук, па и начин извођења и распоред акцената. Извијање обрва у висок лук понавља се код Теоријана и у изгледу младих гардиста, и може служити за један од ослонаца при трагању за делом овог мајстора.



*Сл. 17б. Трећи васељенски сабор, детаљ, спрат нартекса Свете*
*Fig. 17b. Third Ecumenical Council, detail, St. Sophia, narthex, upper floor*



*Сл. 17в. Успење Богородичино, Мали свети врачи, детаљ*
*Fig. 17c. Dormition of the Virgin, detail, Holy Anargyroi in Ohrid*

ца Архипа и Јована Каливита из Радожде, неговани и раније. Заједничком наслеђу припадају и чврсто саткана и углађена форма и колорит тамног инкарната апостола из Страшног суда и широко моделовање и цизелирање облика и окивање форми јаком, светлом контуром, толико наглашеном у опису намештаја и архитектуре, али и појединости пејзажа.[57]

* * *

Индивидуална повест зидног сликарства Охрида средине и друге половине XIV века „скицирана" је, према уверењу старијих истраживача, у доброј мери при живописању нартекса и трема Свете Софије.[58] Закључци напред изнетих опажања о живописцима спрата припрате и трема не доводе у сумњу главне оцене наших претходника. Допуњена подацима о рукописима извођача две целине, представа уметничког живота града и деловања мајстора Свете Софије у северним пределима јужних области државе Стефана Душана и његових наследника ипак је рељефнија. Будући да сада на располагању имамо одређенији поглед на састав мајстора Свете Софије, задатак излагања које следи биће да у упоредној анализи живописа припрате и трема главног храма Архиепископије и целина приписаних Теоријану и његовим ученицима и сарадницима покушамо да утврдимо ко су одиста били њихови аутори. Из разлога практичне природе, држаћемо се хронолошког реда и најпре се посветити потрази за сликарима нартекса, и тек потом се окренути подацима који указују на начин рада својствен сликарима трема.

Одељени између себе сразмерно лако уочљивим разликама, сликари ангажовани на живописању спрата изнад нартекса препознају се и изван Свете Софије без већих тешкоћа. Степен очуваности и стање претеклих фресака не допуштају увек потпун опис рукописа, отуд ни целовит увид у састав дружина, али се израз особен за поједине уметнике сагледава мање-више јасно. Покажу ли се исправним изложени закључци, у ауторима старијег фреско украса Љуботена, Малих светих врача и онима који раде добар део куполе, сводова и највиших површина зидова у Марковом манастиру, уместо Јована Теоријана и мајстора који се у литератури описују синтагмама „Теоријанови ученици", чланови „Теоријановог атељеа" и припадници Теоријановог „круга" у низ примера, с мање или више поуздања, можемо наслутити поједине од малочас издвојених

[57] Свему наведеном траба додати и однос подсликане основе и боје пути, податак да аутори оба ансамбла сликају ушне шкољке истоветних облика (пуни, правилни овал, са јасно оцртаном ресицом, завршеном тачком), описаних чврстом белом контуром, ако је судити по доста нејасној форми из фигуре арханђела Михаила из Чуда у Хони, и рудиментаран вид апстрактног оквира у позадини за издвајање нарочито важних представа.

[58] Руци Јована Теоријана приписан је знатан део украса у Малим светим врачима, а његовим „ученицима" живопис у параклисима и трему Богородице Перивлепте, у наосу Свете Софије, Богородици Болничкој, Богородици Пештанској, онај из горњих зона у Марковом манастиру, најзад и у Климентовој цркви светог Пантелејмона. Cf. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 151–154; idem, *Византијске фреске*, 69 (Мали свети врачи), 73–75 (целине са зидова у млађим здањима Богородице Перивлепте, Богородица Болничка, Пештани); Љубинковић, Ђоровић-Љубинковић, *op. cit.,* 134 (Пештани); Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–149. Библиографију за споменике појединачно доносимо на одговарајућим местима у наставку излагања.



*Сл. 18. Крштење Христово, Марков манастир, детаљ*
*Fig. 18. Baptism, detail, Monastery of King Marko*



*Сл. 19. Вазнесење Христово, Марков манастир, детаљ*
*Fig. 19. Ascension, detail, Monastery of King Marko*

сликара архиепископа Николе или настављаче њиховог начина рада.

Место за себе међу целинама блиским живопису нартекса Свете Софије заузима старији фреско украс Љуботена (најшире узев, између 1337. и 1343, по свој прилици између 1338/1339. и 1342), властеоске задужбине сазидане 1336/1337. године на једном од ћувика Скопске црне горе. Упркос ограниченом узорку и незавидном стању уломка некадашње целине, нема сумње да је поручилац првог живописа, изгледа сама ктиторка храма, госпођа Даница, на зараван испод села Љуботен довела сликаре одаје изнад нартекса охридске катедрале.[59] Најкраће речено, и живопис Љуботена одликује поједностављен простор, умекшана пластика, оплемењен облик и колорит, најзад и нешто већа наклоност за топла сазвучја, између осталог за топли, румени (црвенкасти окер, подсликан окер-маслинастом) инкарнат. По свему што нам данас стоји на располагању, у првој кампањи Љуботен украшавају најмање двојица живописаца, сликар Вазнесења Богородице, Успињања на крст и Сретења, и аутор композиција Дванаестогодишњи Христос у храму, Мироносице на гробу и Опроштај Мајке Божије са ближњима.[60] Упоредно одмеравање резултата анализе фресака западних одаја Свете Софије и љуботенског живописа пружило је недавно основу да се у делу првог сликара задужбине госпође Данице препозна начин рада особен за аутора Трећег васељенског сабора из нартекса Свете Софије, истовремено и бољег живописца црквице Малих светих врача, а у рукописним навикама другог уоче сличности са сликарским поступком једног од следбеника Јована Теоријана, па и самог мајстора Покајања Давидовог из припрате Свете Софије.[61] Кад је реч о сликару Вазнесења Богородице и Распећа, његову повезаност са нартексом Свете Софије, са аутором Васељенског сабора у Халкидону, потврђују и типологија (сразмерно широка и округла лица са крупним очима и меснатим носевима) и мека, смеђе-црвена контура и лак, прозрачан намаз, на мах довољан себи, на мах дограђиван исликавањем, и инкарнат са окер-маслинастом у подлози, црвеном у сенци и руменим окером на осветљеној страни, и акценти, са ретким, углавном усамљеним, меким блесцима светлости на искусно одабраним местима (сл. 16 и 17а), али и мноштво рукописних детаља.[62] Драматичнији, контрастнији односи колорита у инкарнату, са дубљим сенкама, нарочито око

[59] Радујко, *op. cit.,* passim (са малобројним подацима о старијим освртима на први живопис Љуботена).

[60] *Ibid.* Фрагмент сцене Пут на Голготу наводи на помисао да је уз њих радио још један мајстор, препознатљив по наслоности према шрафирању тканине, али правих услова за поуздан суд нема, будући да је уломак исувише мали, а први сликар и овде и иначе наклоњен синтези различитих поступака.

[61] *Ibid.*

[62] Меснате носеве и носнице са осветљене стране лица описује, примера ради, црвена контура, спојена у један потез, врх носа, као и ретке акценте светла, по правилу, један кратак и лак намаз, неретко у виду тачке, док су испупчени делови лица у фази подсликавања изведени светлијом нијансом маслинасто-окер, а дланови уз помоћ тамних усека који, испод палца иду с краја на крај шаке, подељени на режњеве



*Сл. 20а. Успење Богородичино, Мали свети врачи, детаљ*
*Fig. 20a. Assumption of the Virgin, detail, Holy Anargyroi in Ohrid*



*Сл. 20б. Крштење Христово, детаљ, Марков манастир*
*Fig. 20b. Baptism, detail, Monastery of King Marko*

очију и усана, местимично и изразитија кинетика потеза показују у ком се правцу сликар Вазнесења Богородице мењао између Свете Софије и Љуботена.[63] Занимљивост за себе, рецимо на крају, лежи у чињеници да се на Вазнесењу Богородице уочавају блискости и са украсом светософијске галерије. Доследно грађење пластике (напоредо са цртачком обрадом тканине[64]) и уважавање класичних начела хармонизације колорита откривају оно што се у нартексу, због природе теме, није могло видети, не бар у слици мајстора Трећег васељенског сабора, да су сликари обе екипе, између осталог, баштинили искуства старијег нараштаја, па и да су однеговани у истој радионици.

Изучавање остатака фреско украса цркве Светих лекара Козме и Дамјана прате недоумице везане и за састав и за обим извођачке екипе.[65] Резултати упоредне стилске анализе сликаног украса црквице са југоисточне градске падине и Свете Софије дају за право истраживачимаувереним да је живопис Малих светих врача настао у један мах.[66] Ни потрага за датумом осликавања храма није донела усаглашено решење: засновани на стилу, докази навођени у прилог датовању пре осликавања нартекса Свете Софије и они у прилог настанка ансамбла око средине века привлачни су колико су и мањкави.[67] Није се, међутим, тешко сагласити са оценом да живопис Светих бессребреника раде двојица мајстора, различитих уверења и неједнаких способности: изразито умешан аутор западног, делимично и јужног зида окренут је водећим струјањима епохе, док је „малокрвни" живописац источног зида и неколико ликова са јужног однегован на претрајалим схватањима.[68] Неспорно је, најзад, да је први сликар одиста чврстим нитима везан за украс нартекса Свете Софије. На то указују тип физиономија, колорит, изглед и распоред акцената

[63] *Ibid.* Најпотпунију слику ове оријентације откривају представе из виших зона. На лицима апостола Јована и Јуде, из Тајне вечере, цртe се продубљују и стилизују, на тренутке до изобличења, извођење се поједностављује, као што печени окер, тј. црвена – доминантна већ на лицима монаха са северне стране источног зида светософијског нартекса – јача на рачун румене, потез поприма својства геста, а акценат светла испод ока на широј страни лица, код апостола Луке из Вазнесења још увек декор (сл. 16), претвара у блесак, на лицу издајника Јуде изразитији јер је и румен на образима нанета гестом.

[64] Описана сродност, знатно мања од разлика које одвајају храм Светог Николе и галерију, потврђује оно што о начину рада љуботенских мајстора откривају и Мали свети врачи и Света Софија, наиме да је ослањање на разнородне, па и сасвим другачије поступке једна од важних особености њиховог рада. О навици мајстора овога круга да посежу за различитим поступцима сликања Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 138.

[65] За живопис Малих светих врача cf. Ђурић, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48–54 (оба дела са старијом литературом); Балабанов, *op. cit.,* 374; П. Миљковић-Пепек, *Црквата Мали Свети Врачи во Охрид*, Културно наследство 19–21 (1992–1994) 81–136 (90–95).

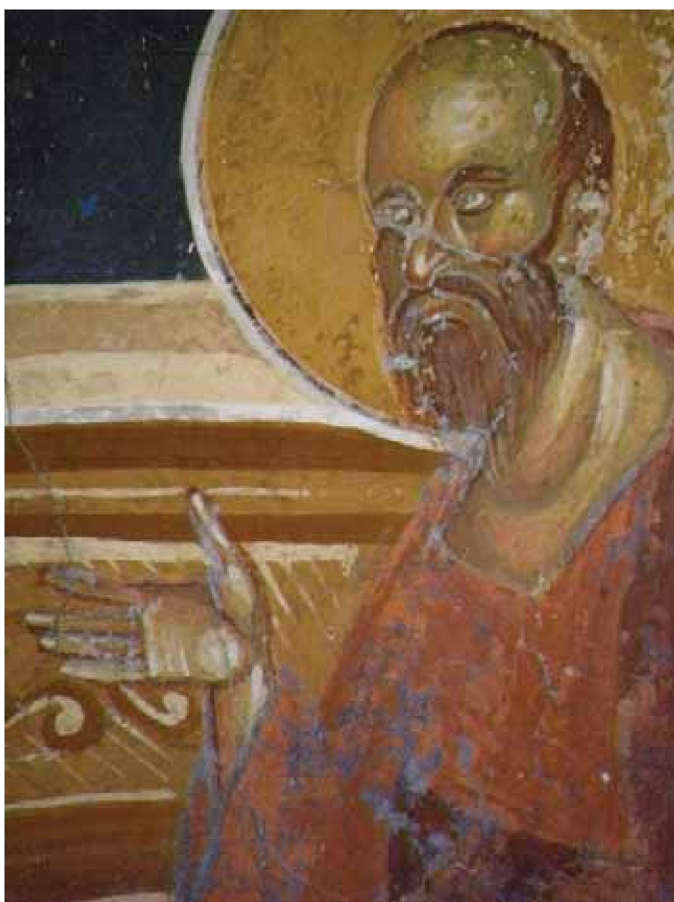
[66] Ђурић, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48–54.

[67] За датовање у време око 1350. године залаже се Ђурић, *Византијске фреске*, 69 (са подацима о старијим, углавном неприхватљивим и оквирним покушајима датовања). Његову тезу прихвата Балабанов (*op. cit.*, 374), док се Грозданов (*Охридско зидно сликарство*, 48), узимајући у обзир архаичност стила „другог" сликара Малих светих врача, опредељује за године које претходе настанку фреско украса западних одаја катедрале, што заправо значи „око четврте деценије". За образложење нашег датовања v. infra.

[68] Ђурић, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 52–53.



*Сл. 21а. Први васељенски сабор, детаљ, спрат нартекса Свете Софије*
*Fig. 21a. First Ecumenical Council, detail, St. Sophia, narthex, upper floor*



*Сл. 21б. Силазак Светог Духа, Марков манастир, детаљ*
*Fig. 21b. Descent of the Holy Spirit, detail, Monastery of King Marko*

светла али и појединости.[69] Ништа чиме располажемо, међутим, не оправдава често понављан закључак да Свете враче живопише Теоријан.[70] Даровитији и водећим токовима ближи сликар храма двојице најштованијих међу светим бессребреницима дели схватања особена за Трећи васељенски сабор и њему сродне представе из припрате.[71] Наглашена употреба црвене (наношене, углавном, такође шрафирањем), топлог, руменог, окера и дубоке маслинастозелене у обади инкарната, овална, широка лица младића, средовечни људи са шпицастим и старци са отежалим носевима, континуирана, смеђе-црвена, унутрашња контура носница и носа, поготову наношење светла уз помоћ осамостаљених, акцената, међу којима је карактеристичан онај што се у виду блеска низ осветљенији образ спушта испод ока (сл. 17в, 20б и 22а) – све су то појединости топлико особене за бољег сликара Светих Козме и Дамјана, које у Охриду срећемо само у нартексу катедрале, при томе само у делу овог сликара. На доследније грађеним ликовима, какав је Јован Богослов у Успењу, потез је чак и у подлози прилагођен кинетици облика, што опажамо и на гардисти из Ефеског сабора (сл. 4). Потпуности ради, треба поменути да два дела, уз неспорне подударности, одвајају једнако очите разлике. Са изузетком ликова из зоне стојећих фигура, сликарски поступак првог мајстора Малих светих врача знатно је жустрији, склоност стилизацији, укључујући графизам (шрафирање) у обради драперије, и отвореност форме, наглашенији, а целина експресивнија (сл. 20б и 22а). Објашњење за разлике може се тражити на више страна, с највише разлога у хронолошком одстојању две целине. Чињеница да се решења којих нема у Светој Софији у Љуботену срећу у нешто блажем, а у знатно млађем Марковом манастиру, гдекад у истом, гдекад у много наглашенијем виду (сл. 18, 19, 20а, 21б и 22а), говорила би да у основи разлика о којима је реч одиста лежи генеза израза, што, са своје стране, истовремено значи да су Мали свети врачи пре могли бити украшени након припрате него обрнуто.[72] Какав год да став наука заузме према времену настанка живописа Козме и Дамјана, закључку наших претходника не може се, сем исправке везане за круг аналогија са спрата нартекса, пребацити ништа битно: Мале свете враче, са једним „мање способним другом“, ради један од сликара нартекса охридске катедрале, нама се чини аутор Трећег васељенског сабора.

Према писцу утицајне студије посвећене односу монументалног живописа Марковог манастира и Охрида, фреско украс главне задужбине владарске породице Мрњавчевић, цркву Светог Димитрија (пре 31. августа

[69] У литератури су педантно побројана и општа стилска својства и појединости које упућују на рукописну сродност и нема смисла изнова их наводити. Cf. Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 152–153; Грозданов, *op. cit.,* 53. За разлику од других истраживача претходних пет деценија, Балабанов (*op. cit.,* 374) сматра да је Мале свете враче живописао „локален сликар, кој не бил во тајфата на Теоријан“.

[70] Ђурић, *Црква свете Софије*, X; idem, *Марков манастир–Охрид*, 152–153; idem, *Византијске фреске*, 69; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 53.

[71] Радујко, *op. cit.,* 188–190.

[72] Предложена хронологија била би ближа не само процесу који је за резултат имао сликарство Марковог манастира (v. infra), а за претходне етапе нартекс Свете Софије и Љуботен, већ и хронологији појава особених за епоху у целини: искривљења облика и осамостаљен потез не срећу се у виду у ком их овде затичемо пре средине или пре краја четврте деценије. Није, истовремено, нелогично мислити да мали храм Светих врача и нартекс Свете Софије дели знатнији период него што се чини.



*Сл. 22а. Успење Богородичино, детаљ, Мали свети врачи*
*Fig. 22a. Dormition of the Virgin, detail, Holy Anargyroi in Ohrid*



*Сл. 22б. Крштење Христово, Марков манастир, детаљ*
*Fig. 22b. Baptism, detail, Monastery of King Marko*

1377), раде две групе мајстора. Прву би сачињавала тројица, а предводила двојица сликара, најбољи мајстор и његов сарадник, уметнички стасали у Охриду. Двојица мајстора, чије порекло и деловање В. Ј. Ђурић везује за Скопље, чинила би други тим.[73] Трагајући за пореклом чланова прве радионице, аутор, сем на јужни параклис уз Богородицу Перивлепту и Богородицу Болничку – у чијем „сликару" види предводника ове дружине – указује на западне одаје Свете Софије и сврстава их међу ученике Јована Теоријана.[74] Ђурићево мишљење усваја и Ц. Грозданов, само што он као припаднике прве групе означава „Теоријанове ученике" упослене на трему Григорија I.[75] Потрагу за саставом и личностима прве групе мајстора Марковог манастира ваља препустити монографским истраживањима фреско украса задужбине Мрњавчевића. Овде је довољно запазити да прву дружину чине *заговорници два начина рада* и да је на извођењу украса у највишим деловима храма упослен шири круг мајстора но што литература бележи. Неспорна је, заузврат, оцена да су оба дела прве скупине у област Скопља дошла из Охрида.[76] Из излагања које следи видећемо да немали број доказа одиста иде у прилог тесној повезаности Светог Димитрија и трема охридске катедрале. Крштење, Вазнесење и Силазак Светог Духа откривају, међутим, блискост са схватањем оваплоћеним у нартексу Свете Софије.[77] У припрати главног храма Охрида треба тражити порекло не једног аутора прве скупине из Марковог манастира већ стилског става бар двојице, тројице чланова дружине. Јасно је, што је важније, да аутор Крштења, Вазнесења и Духова не заступа вредности и поступке типичне за Теоријана, већ за његовог друга, за сликара Трећег васељенског сабора. Потврде ове оцене могу се наћи у свим плановима слике, али су најречитији подаци које пружа инкарнат. Маслинасто-окер у основи, преплитање, лазурно нанетог, топлог, руменог, заправо црвенкастог, и бледо-маслинастог или хладног окера на осветљеној страни, и њихово хармонизовање са црвеном (печени окер) у сенци, полаганом неретко шрафирањем, кестењаста контура и ретки, изразито меки удари благе светлости, кратки, паралелно постављени наноси белила између ока и јагодице, у углу чела и на врату – сав се тај инструментаријум доследно грађеног а лаког поступка у задужбинама архиепископа Николе и владара из куће Мрњавчевић понавља без видних, поготову без битних разлика (сл. 18–22б).[78] Чињеница да две целине (при садашњем, чини се исувише касном, датовању млађег ансамбла) дели нешто више од три деценије не допушта да се без опреза говори о извођачима украса у задужбини Мрњавчевића. Сликарски поступак примењен у Светој Софији и у Марковом манастиру близак је, међутим, у тој мери да није неосновано у предводнику овог дела охридске групе видети живописца катедрале, ако хетеродоксне у доњој зони изводи аутор Првог никејског

[73] Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 139–142; idem, *Византијске фреске*, 82–83. За тачније читање ктиторског натписа и рашчишћавање недоумица везаних за датум завршетка радова на живопису храма Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 9 (1978) 29 (са старијим написима о овом питању).

[74] Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 141–154; idem, *Византијске фреске*, 82–83.

[75] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 100–101, 178–180; idem, *Sveta Sofija*, 16–33.

[76] V. дела наведена у две претходне напомене.

[77] Све три сцене В. Ј. Ђурић (*Марков манастир – Охрид*, 142) сврстава међу најбоља остварења првог сликара.

[78] Ђурић, *op. cit.*, 138–142.



Сл. 23а. Проналажење сребрне чаше у врећи Јаковљевог сина Венијамина, детаљ, трем Свете Софије, јужни зид
Fig. 23a. Silver cup found in the sack of Benjamin, son of Jacob, detail, St. Sophia, porch, south wall



Сл. 23б. Успење Богородичино, Богородица пештанска, детаљ (фото Валентино Паће)
Fig. 23b. Dormition of the Virgin, detail, Virgin of Peštani near Ohrid (photo Valentino Pace)

сабора (сл. 21а), тада управо њега, што заправо значи сликара Трећег васељенског концила.[79] Сем побројаних, на размишљање у том правцу наводе и друге појединости, изразити профили младих људи и анђела са чулним уснама и крупним очима, навика сликара да нос описује упоредним линијама и акцентује тачком на врху (сл. 18, 19 и 21б и 22б), поготову начин сликања руку и шака, особен по дугом, капљичастом потезу на подлактици, троугластом усеку између палца и длана или низу кратких потеза дуж хрпта длана и прстију или акценат у виду зареза испод ока на широј страни лица (сл. 18, 19, 22б). Из свега што смо напред рекли, следи, с друге стране, да дело сликара Трећег васељенског сабора није стилски монолит. У Светој Софији и Љуботену, и поред осетне лакоће извођења, мајстор се држи доследног описа облика, но већ у Светим врачима тежи да се ослободи дескрипције и израз почиње да гради на осамостаљеном, гдекад и жустром, разуме се, функционалном потезу (сл. 17в, 20б и 22а).[80] Још већи степен стилизације облика, поједностављивања описа и још независнији гест, у прва два храма само узгредна појава, то би биле главне новине на путу који је мајстор Крштења, Вазнесења и Духова прешао између Малих светих врача и велике задужбине Мрњавчевића. Природу искорака начињеног током последње фазе можда најбоље открива сцена Крштења са јужног свода Светог Димитрија: иако је лик Христа до појединости подударан са оним из Успења у Малим светим врачима, а поступак и значај исликавања остали исти, његова нага фигура (сл. 18), поготову фигура и лице Јована Претече (сл. 20а) подвргнути су јачој стилизацији а завршна обрада стопљена са гестом у мери несвакидашњој у оквирима ширим од Охрида и Србије.[81] Чиниоци израза типични за Крштење, Вазнесење и Силазак Светог Духа обележили су у знатној мери рад охридске групе сликара Марковог манастира.[82] Сазвучја окера, маслинасте и црвене (печеног окера) у инкарнату, и појединачна решења описаног начина рада дају печат немалом делу украса средишњих и источних одељака храма, у најнижем прстену тамбура, на пандантифима и на сводовима источног и бочних кракова крста.[83] Аутор Крштења, Вазнесења и Силаска Светог Духа није у Марковом манастиру био једини заговорник описаног



[79] И према В. Ј. Ђурићу (*op. cit.,* 151–154) сличност два ансамбла има за исходиште рукопис истог уметника, само што он делове живописа архиепископа Николе који се односе на наш предмет у целини приписује Јовану Теоријану.

[80] V. supra.

[81] Лик Претече из Крштења, мада атипичан за сликарство овог мајстора у целини, индикативан је за просуђивање његових стилских и естетских стремљења. По слободи са којом је мајстор истраживао могућности деформације, са њим се, заправо, не могу мерити ни најсмелија решења „скопске групе“ сликара Марковог манастира, у чијем изразу изобличењу црта старих људи припада више него важна улога.

[82] Упркос разликама у погледу на личност извођача, то произлази и из закључака В. Ј. Ђурића (*Марков манастир – Охрид*, 141–142).

[83] Према уверењу В. Ј. Ђурића (*Марков манастир – Охрид*, 137–138) „охридска група“ извела је и „све појединачне ликове у доњој зони наоса и нартекса и фреске на фасади око западног и јужног портала“. Изузмемо ли украс прочеља, правог основа за ову атрибуцију, заправо, нема. Упркос оштећењима завршног бојеног слоја, све говори да прву зону у целини, не само у олтару, како се до сада мислило, раде чланови „друге“, тзв. скопске скупине: у то нас уверавају и цртеж и колорит и пластика, најочитије наглашена склоност декорисању тканине, толико особена за ауторе украса друге зоне и толико страна сликарима виших делова храма. Пажљивијим осматрањем лако би се међу сликарима олтара и друге зоне наоса и припрате могли пронаћи аутори стојећих фигура понаособ (о мајсторима „друге“ скупине: *ibid.*, 139–140). Кад је реч о живопису јужне фасаде, ваља подсетити да је већ И. Ђорђевић – иако у размишљањима о настанку остаје при датуму из ктиторског натписа, тј. при 1376/1377. години – опазио да су ове фреске дело сликара другачијег „опредељења“ од мајстора који раде у ентеријеру и на прочељу храма (И. Ђорђевић, *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру,* in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 440), те да је П. Миљковић-Пепек, у компаративној анализи овог живописа и икона са иконостаса Светог Димитрија (M. Miljković-Pepek, *An unknown treasury of Icons*, Skopje 2001, 63–65) дошао до уверења да је украс јужне фасаде Марковог манастира дело сликара Јована Зографа и датовао га у време око 1385. године. Независно од будућих погледа на време и околности под којима настаје живопис јужне фасаде, чињеница да зону стојећих фигура ентеријера у целини раде сликари „друге групе“, рецимо на крају, отвара изнова питање хронологије осликавања унутрашњости Светог Димитрија. Није прилика за екскурс, па ни за осврт на стару тезу према којој је прва група радила за краља Вукашина, пре Маричке битке, а друга за краља Марка, пре краја августа 1377 (V. J. Đurić, *Markov manastir*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 3, Zagreb 1964, 410; Радојчић, *Старо српско сликарство*, 157–160). Неспорним се, услед свега чиме располажемо, ипак чини да „охридска“ и „скопска“ група делују одвојено, а није неосновано веровати ни да делују у два различита тренутка. Шав који дели рад прве и друге групе (pontata) не простире се кроз бордуру већ десетак cm испод ње (Ђурић, *op. cit.,* 137, n. 17). Исту последицу подударања ђорнате и понтате (одређује је висина скеле) видимо и у



*Сл. 24а. Сусрет Јакова и Јосифа, детаљ, трем Свете Софије, западни зид*
*Fig. 24a. Meeting of Jacob and Joseph, St. Sophia, porch, west wall*



*Сл. 24б. Служење литургије, свети Јован Златоуст, Богородица Болничка, детаљ*
*Fig. 24b. Divine Liturgy, St. John Chrysostom, detail, Virgin Bolnička in Ohrid*

начина рада. На илустрацији Рођења Христовог заједно са њим ради, изгледа, аутор Сретења[84], чијем изразу, уз прибегавање редукцији форме, типично за предводника групе, печат даје превласт бледог окера, па и ружичасте над засићеним окером руменом у инкарнату. Сликар малих пророка и ауторских портрета четворице јеванђелиста у пандантифима, испод њих[85], могућно и Пантократора у куполи, следи, опет, предводника групе у типологији ликова и у цртежу, али се, насупрот њему, у колориту инкарната ослања на сасвим расветљену палету, и за разлику од обојице, доследно гради форму, гдекад до „глачања форме“ и губљења у финесама заната. Ниједан од ових мајстора није потврђен у старијим споменицима, због чега они неће бити предмет нашег осврта.

Представу о уметничком деловању сликара галерије оптерећују, услед поменутих околности, празнине типичне за рану фазу изучавања. Сведочанства о раду живописаца спратне одаје трема пружали би, према Ц. Грозданову, циклус Акатиста и Страшни суд са трема Богородице Перивлепте и живопис параклисâ дозиданих уз жртвеник и ђаконикон (северни – пре 1364/1365, јужни – око 1364/1365) шест деценија старије задужбине византијског хетеријарха Прогона Сгура, први украс Богородице Болничке (шеста-седма деценија XIV века), остварења прве групе сликара Марковог манастира и невелики остаци фресака Климентовог манастира Светог Пантелејмона (око 1383), док М. и Р. Љубинковић верују да о томе говоре и зидне слике Богородичине црквице у Пештанима (око 1370).[86] У текстовима В. Ј. Ђурића и Ц. Грозданова описана су до танчина стилска својства свих ових целина, издвојени су рукописи знатног броја чланова група које раде на њима, реконструисано деловање појединих аутора и описани извори и генеза уверења оваплоћених у Марковом манастиру.[87] Полазећи од резултата изложених у првом делу овог рада, ми ћемо

вишим зонама, али је необично да је шав на споју рада прве и друге групе у Успењу оштар, идеално раван и хоризонталан (па и у односу паралеле из Марковог манастира) да би се могао поистоветити са спојем две понтате. Утисак је, заправо, да су „млађи“ мајстори, пре но што су наставили дело претходника, изнивелисали малтер, одсецајући таласасти обод ђорнате из горње зоне. Свему реченом треба додати да је украшавање ентеријера у последњем чину укључивало малтерисање и украшавање западног пара стубаца. Прилагођавајући их изгледу носача куполе, сликар је саме стубове декорисао отресањем боје са четке док је преко капитела исликао попрсја мученика. Нема сумње, на крају, да је овај посао обављен накнадно, пошто је друга, скопска, дружина напустила манастир, као што је извесно да је задатак поверен најмање угледном члану прве екипе, сликару Страдања Христових.

[84] Обе ове сцене В. Ј. Ђурић (*Марков манастир – Охрид*, 142) убраја у најбоља дела сликара Крштења, Васкрсења и Духова. Извесно је, међутим, и на први поглед да овај аутор у извођењу Сретења (у коме, за разлику од Крштења нпр, лица не прекрива јаки окер) ни не суделује, као што је извесно да Рођење (породиља је и сликана и бојена на други начин) не ради сам.

[85] Попут претходних, Ђурић (*ibid.*) обе групе представа приписује главном мајстору. Против ове могућности говоре докази наведени у претходној напомени. Идентитет овог сликара, независно од ове атрибуције, није докраја јасан. Упркос наведеним разлозима за његово препознавање као нарочите сликарске индивидуалности, привлачно звучи и могућност да је посреди сликар Сретења који на овим местима ради у измењеном, на пандантифима у иконописачком маниру.

[86] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–149 (са подацима о старијој литератури); idem, *Sveta Sofija*, 16–33; Љубинковић, Ћоровић-Љубинковић, *op. cit*., 134

[87] Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Византијске фреске*, 69; idem, *Марков манастир – Охрид*, 131–160 (152 sqq); Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 48–100; idem, *Sveta Sofija*, 12–33.



*Сл. 25а. Васкрсење Лазарево, Марков манастир, детаљ*
*Fig. 25a. Raising of Lazarus, detail, Monastery of King Marko*



*Сл. 25б. Силазак у ад, Марков манастир, детаљ*
*Fig. 25b. Descent into Hades, detail, Monastery of King Marko*

настојати да покажемо да су траг у уметности Охрида и суседних предела оставила схватања особена за већину живописаца краља Душана. Упркос разликама, природним за дела одељена међусобно више деценија, рука појединих мајстора прати се без тешкоћа; у неким споменицима могу се утврдити само блискости опште природе али се за неке ансамбле не може пронаћи ни таква веза.

По окончању послова на живописању галерије, прилику за значајнији сликарски подухват у граду створио је епископ деволски Григорије, који је уз помоћ градских прелата и српских велможа, предузео замашне радове на Богородици Перивлепти (манастир Светог Климента) и задужбину великог хетеријарха опремио параклисима призиданим уз проскомидију и ђаконикон и отвореним тремом подигнутим испред прочеља и преосталих површина бочних фасада.[88] У основи се резултати истраживања фреско украса одаја додатих уз Сгуров храм своде на следеће: живопис северног (светог Григорија Богослова) и јужног параклиса изведен је, као и фреско украс првобитних фасада, у кратком времену; на свакој целини раде по двојица мајстора, с тим што један од сликара трема учествује и у живописању јужне капеле.[89] Чињеница да су здања додата уз католикон манастира Светог Климента у једном од последњих осврта на разматрано питање означена као место најживље активности сликара галерије[90], разлог је да се и ми с више пажње задржимо на односу млађих сликара Богородице Перивлепте и Свете Софије. Идући од севера ка југу, поменимо најпре да у капели Григорија Богослова раде – с разлогом се верује – двојица мајстора.[91] Сликар доњих зона и Успења Богородичиног, склон јакој контури и пљоснатим лицима, бледе, браонкасто-зеленкасте пути, даљи је ауторима трема од других мајстора свог нараштаја. Тражећи објашњење за подударања у типологији са ликовима из прве зоне јужног зида галерије, делимично и у јакој контури (прва зона јужне половине источног зида трема), Ц. Грозданов оцењује да је такође посреди представник охридских радионица, само „конзервативног смера“.[92] Начин на који слика аутор Свете Тројице, Уласка у Јерусалим и Вазнесења ближи је поступцима практикованим на галерији. На шакама Христа и Старца Дана са свода капеле опажају се и тамни колорит инкарната, са дубоком мрком у сенци и пепељастим океpом на осветљеним деловима тела, и свођење сенке на ширину четке, особени за монохромни инкарнат Јована Претече и пластику Христа из Деизиса у првом појасу северног дела галерије. Податак да се „истакнутији уметник“ Григоријеве капеле – сем што негује мрку пут и сенку, стиснуту уз контуру, гради у валерима – користи шрафирањем, захтева опрез у процени односа два ансамбла, тим пре што је узорак из Свете Софије исувише мали за одређенији суд. Монохромија инкарната са свода Светог Григорија, вредност мрке, ширина и шрафирање сенке, понављају се и на трему Сгурове цркве. Е. Димитрова руци бољег сликара капеле приписује зато првобитни украс западне

[88] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–144; о Григорију Деволском 103–104 (са литературом).

[89] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 137, 140–141, 143–144. За другачији поглед на број сликара cf. Ђурић, *Црква свете Софије*, X–XI; idem, *Марков манастир – Охрид*, 143–145; idem, *Византијске фреске*, 73–74 (са подацима о претходним написима). V., такође, Grozdanov, *Sveta Sofija*, 12–33.

[90] Grozdanov, *Sveta Sofija*, 16.

[91] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 137–141; Коруновски, Димитрова, *op. cit.*, 198–199.

[92] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 141.



*Сл. 26а. Арханђео Гаврило, Благовести, Марков манастир, детаљ*
*Fig. 26a. Archangel Gabriel, Annunciation, detail, Marko's Monastery*



*Сл. 26б. Анђео Господњи, Страшни суд, детаљ, северни зид трема Свете Софије*
*Fig. 26b. Angel of the Lord, Last Judgement, detail, St. Sophia, porch, north wall*

и јужне фасаде.[93] Ни однос фреско украса северне фасаде Светог Климента и спрата трема катедралног храма није био предмет усредсређеног поређења. Опажено је ипак да илустрације Акатиста, „и поред разлика у уметничким схватањима", укључују извесна обележја особена за „ученике Јована Теоријана", површинску обраду драперије, широка лица, поједина сазвучја колорита, и поступак сликања косе.[94] Досад су извори ових сличности, не без разлога, тражени у укрштању путева чланова две охридске радионице током „периода формације"[95], али се не чини пресмелом ни мисао да су сликари Акатиста - а по свему изгледа да их је било двојица - стасали у радионици упосленој на трему. Пре свега, у очи пада да се добар део Акатиста, од деветог до једанаестог икоса и кондака, у многочему подудара са фреско украсом прве зоне северне половине источног зида галерије. Типологија лица, уравнотежене пропорције, исликавање облика до порцуланског сјаја, дубоке, уске сенке између праменова косе и браде, па и улога цртежа у обради драперије – све је то у основи исто, а сви су изгледи да се ни теже сагледљив инкарнат не разликује битно. У недостатку рукописних подударности, најразложније је првог илустратора Химне Богородици тражити међу члановима радионице који током осликавања галерије Григорија I – уколико су јој тада уопште припадали – нису добили прилику за самосталан рад. На источном зиду, само на његовом средишњем делу, налазе се паралеле и за први део Химне Богородици, витке, лаке фигуре, са заобљеним, сразмерно малим главама на танким вратовима, изразитија склоност цртачком поступку и мека контура, али се због свега другог, поготову због појаве румене уместо ружичасте у инкарнату, одиста мора допустити додир другог сликара или са „другом охридском радионицом" или са сликарима нартекса. Приписујући водећем охридском атељеу из средине XIV века сликарство Пештана, Р. и М. Љубинковић најближе паралеле сликарству малог пећинског храма налазе у украсу источног зида.[96] Мада није без основа, њихов суд не може се примити у целини: поређење је, с једне стране, потребно сузити на украс јужне половине источног зида галерије, а са друге, проширити га на ниже зоне источног зида трема. Полазиште за поређење са живописом источног зида, због стања горњег бојеног слоја у Пештанима, нуде само фигуре са десног краја Богородичиног успења (сл. 23б). Лица и фигуре апостола Павла, Луке и Филипа (?), нагнутих над подножјем одра Мајке Божије, заправо су и цртана и сликана и бојена на начин типичан за средишње епизоде циклуса о Прекрасном Јосифу (сл. 23а): иста су и мрка или црна, углавном јака контура, тамни маслинастозелени тон у сенци, и сасвим бледи, ружичасти окер, нанет лазурно, у веома танком слоју, и сазвучја зелене, мрке, маслинасте, бледе црвене и бледе љубичасте. Важне доказе блискости пружа и остали украс Богородице пештанске, само што се паралеле односе претежно на ниже зоне јужног зида галерије: грађење инкарната слагањем бледог окера са бледом руменом и ружичастим, маслинаста-

[93] Коруновски, Димитрова, *op. cit.,* 198–199. Тешко је, међутим, бранити тезу да је исти мајстор радио и делове украса јужне капеле (*ibid.*, 199).

[94] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 137.

[95] *Ibid.*

[96] Љубинковић, Ћоровић-Љубинковић, *op. cit.,* 134. Имајући по свој прилици у виду колорит десне половине Успења, В. Ј. Ђурић (*Византијске фреске*, 74) блиске аналогије живопису Пештана налази у украсу северне капеле и у илустрацији Акатиста из Богородице Перивлепте. За најцеловитији приказ живописа, укључујући и стил, cf. Грозданов, *op. cit.,* 145–148.

окер у основи, повремено свођење драперије на цртеж итд. Ако се свему овоме додају типологија, тј. широка, овална лица (Проналажење сребрне чаше) или издужене овалне главе, какве у Светој Софији има свети Пигасије, са сразмерно кратким носевима, оштро одвојеним од чела, па и профили са јаким, чулним уснама (анђели из Вазнесења, Јосиф и Рувим) и решења заснована на механици сликарских поступака, попут наношења акцената на осветљеној страни чела (два паралелна, коса потеза, тек нешто светлија од гликоплазме) и врата или сликања браде танким, слободним линијама, стиче се утисак да се не ради о узајамностима израслим на непосредном односу аутора галерије и Богородице пештанске[97]

Поступци и схватања особени за друге сегменте сликарства Григоријевог трема, у малочашњем излагању заобиђени свесно, оставили су у охридској уметности треће четвртине XIV века упечатљивији, водећим токовима ближи, изгледа и уочљивији траг. Међу дела блиска мајсторима склоним топлим и звучним тоновима у обради лица и руку, у науци су оквирно, без дубљег залажења у проблем ауторских рукописа, сврстана дела отменијег сликара капеле призидане уз јужну фасаду задужбине Прогона Сгура (око 1364/1365), први живопис Богородице Болничке (шеста-седма деценија XIV века), петорица мученика са северног зида у наосу Свете Софије (око 1370), дела старијих сликара Марковог манастира (пре 1377) и остаци фресака Светог Пантелејмона (око 1383).[98] Прве три, последња и добар део четврте целине приписани су руци истог уметника. У литератури се овај аутор помиње као сликар Богородице Болничке, први мајстор Марковог манастира и као најбољи ученик Јована Теоријана.[99] Извори његове уметности тражени су испрва у делу предводника радионице[100] али је поређење целина из седме, осме и девете деценије и украса западних одаја Свете Софије поткрај прошлог столећа с добрим разлозима ограничено на трем катедрале.[101] У низу питања која се намећу после свега овде изнетог три су веома важна: 1. да ли се рад на свим наведеним ансамблима треће четвртине XIV столећа може приписати истом уметнику, 2. да ли је „први сликар" јужне капеле у Перивлепти, Богородице Болничке, пломбе са северног зида у наосу Свете Софије, Марковог манастира и Светог Пантелејмона одиста радио на трему охридске катедрале и 3. уколико јесте, који се од назначених живописаца трема крије иза украса из друге половине века? Кад је реч о првом питању, поменуто уверење не може се прихватити у целини. Упркос подударању, очитом у композицији, колориту, поимању пластике и цртежа, па и у многим појединостима, живопис речених споменика одвајају важне разлике. Прво, бољи сликар капеле призидане уз ђаконикон цркве Прогона Сгура (сл. 28а), уједно и аутор мученика из наоса катедрале, не ради у Богородици Болничкој. У поступку знатно пипавији, он је у боји пути од сликара доњоградске црквице бојажљивији. Уместо звучне ружичасте, он лица и руке боји благим, мрким тоном ове боје, ограничавајући – за разлику од онога што се данас види у четврти Болница (сл. 24б и 27а) – простирање кестењасто-ружичасте на најсветлије делове сложеног рељефа главе, док за образе и осенчене делове лица, уместо засићене ружичасте, употребљава печени окер (дубока тамна црвена), због чега се стиче утисак да се, сем на поукама сликара катедралног



*Сл. 27а. Непознати мученик, Богородица Болничка*
*Fig. 27a. Unknown martyr, Virgin Bolnička in Ohrid*

трема оданих светлијој пути, васпитавао и под утицајем сликара нартекса. С друге стране, аутор старијег украса Богородице Болничке користи дискретну и меку контуру, при томе кестењасту у већој мери него црну (печена умбра, тј. црно-маслинаста), а сликар Светог Пантелејмона – да за тренутак оставимо по страни Марков манастир – сигурну и изразито црну контуру. Нијанса у ставу према сликарској материји опажа се, с друге стране, и у инкарнату, у прве две целине деликатаном, заснованом на односу светлоружичасте, светлосиве (по ободу осветљене стране, изнад усана) и тамније ружичасте у сенци и на образима, у виду печата, и благе маслинасте у подлози, а код сликара Светог Пантелејмона сведен на варијације ружичасте у одељеним плановима, са сасвим уском али тамном, плавосивом сенком. Уз ове, мање-више занатске, две групе споменика, што је нарочито важно, одвајају уверења и темперамент аутора. Сликар Богородице Болничке приказује сасвим плошне фигуре, схематских ставова и крутих покрета, као што акценте светла и сенке изводи цртачки, несигурним потезом, при томе врхом танке кичице, док их мајстор Светог Пантелејмона – код кога се замах осећа и у линији и у потезу – наноси сликарски, меким али пуним и сочним ударом четке. Логично услед свега звучи закључак да у Охриду током седме и девете деценије, уз сликаре јужне капеле, раде тројица настављача сликарских уверења из трема катедралниг храма, приближених, па ипак

---

[97] Да мали пећински храм Свете Богородице сликају двојица мајстора уверен је и Ц. Грозданов (*Охридско зидно сликарство*, 147).

[98] Грозданов, *op. cit.,* 121–149, 179; idem, *Sveta Sofija*, 16–33.

[99] Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 142–149; idem, *Византијске фреске*, 73–74; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 147; idem, *Sveta Sofija*, 16–33.

[100] Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 142–149; idem, *Византијске фреске*, 73–74; Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 147.

[101] Grozdanov, *Sveta Sofija*, 16–33.



*Сл. 27б. Свети Димитрије пред царем Максимијаном, детаљ, Марков манастир*
*Fig. 27b. St. Demetrios before emperor Maximian, detail, Monastery of King Marko*

различитих израза, један енергичан, склон да помоћу контуре и набора у крхкој материји колорисане слике успостави чвршћу структуру (Свети Пантелејмон), други без извођачке страсти и у инкарнату одан колористичким деликатностима. У украсу трема охридске катедрале нема пуне паралеле ни за Богородицу Болничку и наос Свете Софије ни за Светог Пантелејмона. У млађим целинама извођење је једноставније, хармоније колорита схематичније, контрасти живљи. Живопис горњих зона северног и јужног зида и прве зоне западног зида у задужбини Григорија I, упркос томе, укључује све чиниоце битне за израз сликара друге половине XIV века[102]: колористичку вредност основе, однос светла и сенке, превласт ружичасте у боји пути итд. Од нарочитог је значаја да особености уочене у међусобном одмеравању живописа млађих целина одвајају и украс галерије, што је важније, и рукописе њених сликара.[103] Мада се префињеност сазвучја у боји откривених делова тела и стрпљиво исликавање лица и руку, толико својствени мајстору прве зоне западног зида Григоријевог трема, не среће ни у наосу катедрале ни у Богородици Болничкој, привлачно, због свега другог, звучи могућност да су посреди остварења ако не мајстора који је на западном зиду галерије охридске катедрале у време краља Стефана Душана извео епизоде завршног дела циклуса о старозаветном Јосифу (сл. 12, 14а и 24а) – што се чини вероватнијим – онда његовог ученика и настављача.[104] Уломци фресака из Светог Пантелејмона исувише су мали да би се на њима смела градити уопштавања ове врсте. Захваљујући компаративној грађи, тачније сликарству Марковог манастира, са последњом обновом фреско украса задужбине Климента Охридског повезаном и стилски и ауторским рукописом, с поуздањем се ипак може тврдити да се под сводовима Светог Пантелејмона, почетком девете деценије, оваплотио начин сликања особен за рад другог значајног представника друге групе мајстора Свете Софије.[105]

Напред смо већ подсетили на став да охридску групу сликара Марковог манастира чине тројица аутора, најбољи мајстор и двојица његових сарадника, различитих могућности и израза, но сва тројица одани поукама усвојеним у радионици.[106] С доста разлога, први помоћник „предводника групе“, аутор Тајне вечере и Причешћа апостола, поистовећен је са „другим мајстром“ јужне капеле у Перивлепти.[107] Разложно звучи и тврдња да је посреди ученик малочас поменутог „првог сликара“ овог простора, али се ми на њега, будући да није суделовао у осликавању Свете Софије, нећемо освртати. Значајно место у тиму охридских сликара Светог Димитрија, упркос свему што смо рекли поводом сликара нартекса, заузима живопис озрачен схватањима својственим појединим ауторима слика са трема охридске катедрале.[108] У то нас уверавају иста, у односу на галерију смелија наклоност поједностављивању поступка сликања, очита како у обради одеће и косе тако и у потискивању пластике, тежња ка свођењу архитектуре на две димензије и замени пејзажа различито обојеним пољима у виду сегмента и полукруга, поготову танка, јака, контура и обиље ружичасте у боји инкарната. Није тешко наћи потврде ни за мисао да на задужбини Мрњавчевића раде управо сликари галерије.[109] Због свега што је опажено у досадашњим поређењима Марковог манастира, Богородице Болничке и Светог Пантелејмона, и само се по себи разуме да ауторе Светог Димитрија ваља тражити међу сликарима трема

---

[102] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 147.

[103] V. supra. Сликар Христа у Слави и првих епизода Канона на исход душе користи црну контуру и јаку ружичасту, док аутор западног зида облике описује мрком (црном местимично само појачава контуру) и у боји инкарната обилно користи светлосиву.

[104] Улога ружичастих и сивих, распоред и изглед акцената подударају се, наиме, у тој мери да разлике које ове споменике деле није тешко замислити као израз прилагођавања готово интимистичког сликарства Свете Софије захтевима времена, према којима следбеник сликара западног зида и сликар Христа у Слави праве искорак већ у галерији. Да се иза сликара Богородице Болничке крије мајстор западног зида пре него његов следбеник, на то би упућивало потпуно одсуство замаха у извођењу, карактеристично за ликове у сценама са јужног зида. У прилог овој тези, са своје стране, говори и типологија лица: последњи учесник у сцени Сусрет Јакова и Јосифа са леве стране има широку сабијену, главу са размакнутим очима (сл. 24а), какву у Богородици Болничкој има Јован Златоусти (сл. 24б). Изузме ли се степен поједностављивања, иста је и топографија потеза завршне обраде, већ у Светој Софији нешто бржа и схематичнија од поступка примењеног на претходним слојевима сликарске материје лица.

[105] V. infra.

[106] Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 141–142 (није сасвим сигуран у погледу трећег сликара); idem, *Византијске фреске*, 43–74; Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 121–149, 179; idem, *Sveta Sofija*, 16–33 (говори само и првом и другом сликару), док Е. Димитрова (Коруновски, Димитрова, *loc. cit.*, 204–205), идући у сусрет намени публикације, питање личног стила оставља по страни.

[107] Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 147; idem, *Византијске фреске*, 74; Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 143–144; idem, *Sveta Sofija*, 16–33.

[108] Grozdanov, *Sveta Sofija*, 16–33.

[109] *Ibid.*

Свете Софије који се у колориту пути – за разлику од мајстора Крштења, Вазнесења или Духова (откривене делове тела боји руменом, тј. благо печеним окером) – ослањају на ружичасту. Живопис рађен на овај начин може се приписати најмање петорици мајстора од којих се у једном без већих потешкоћа препознаје аутор фреско украса трема охридске катедрале, док се за још двојицу посредна или непосредна веза са атељеом упосленим на трему Свете Софије може претпоставити. Појава љубичасте нијансе у ружичастој, рецимо најпре, пружа ослонац да се потрага за аутором приказа Покољ витлејемске деце, који се неретко истиче као најбоље дело „првог сликара", сузи на творца средишње сцене у светософијској илустрацији Страшног суда. Поступак типичан за мајстора Христа у Слави уочава се на свим плановима слике, пре свега у улози коју линија, у потпуности иста, танка и прецизна, у контури извучена црном и ојачана смеђом, има у опису форми, између осталог и црта лица, са бадемастим, сигурно извученим, очима и зеницама, али и у сведености инкарната на светле и тамне ружичасте и љубичасто-ружичасте, у ускoj, плаво-сивој, оштро одвојеној сенци и у јаким контрастима тонова и боја (сл. 25–26а). Оставимо ли на страну израженије свођење светла и сене на планове, одвајање планова и упрошћенију обраду одеће[110], између његових слика са трема и из Светог Димитрија нема велике разлике: хармонизовање љубичасте и љубичасто-црвене и тамноплаве, скоро црне, између себе и са светлим окером, среће се већ у приказу Христа у Слави у истим вредностима. Главе побијене деце из Рахиљиног плача и уснулих апостола – по свему изгледа део Молитве у Гетсиманском врту – из Светог Пантелејмона остављају, с друге стране, утисак да је одиста реч о једном сликару, који на исти начин ради и десетак година по одласку из Марковог манастира.[111] У опус „првог сликара" прве скупине живописаца Марковог манастира се, сем Покоља деце Витлејема, могу се прибројати неколике фигуре анђела из хора око Пантократора у куполи, фигуре Ане и Јелисавете из олтара, низ упечатљивих призора треће и четврте зоне наоса, Благовести, Преображење, Васкрсење Лазарево (сл. 25а), Силазак у ад (сл. 25б) итд. Изузму ли се израженија, гдегде робусна пластика, па и несналажење у анатомији (широки вратови, стилизовани облици, поготову одеће), што може бити израз прилагођавања захтевима рада на већој висини, његовој руци може се приписати и Распеће, али се не може до краја искључити ни могућност да је посреди дело изразито блиског сарадника „првог мајстора".[112] Било како било, сликарско ткиво Распећа Христовог из Марковог манастира почива на решењима утканим у фреско украс галерије.[113] Насупрот овом или овој двојици мајстора, сликар Богородице Болничке, мање сигуран и мање прилагођен захтевима монументалне слике, добио је у задужбини краља Вукашина и његовог сина Марка скромнију улогу и претежно споредне површине за рад. Његовој руци припадају четири сцене из житија патрона храма, светог Димитрија (сл. 27б), попрсја арханђела из сводова западног пара угаоних травеја. Ни он се у кратком раздобљу које Марков манастир дели од Богородице Болничке није мењао (сл. 24б и 27а): издужени овали лица, плошна обрада, сазвучја бледе и нешто јаче ружичасте са светлосивом, положеном и лево и десно од осе лица и врата и уз светлији обод, изглед и место акцената у ритмици целине остају у потпуности



*Сл. 28а. Свети Димитрије, Богородица Перивлепта, јужна капела, детаљ (фото Ј. Ћирић)*
*Fig. 28a. St. Demetrios, detail, Virgin Peribleptos in Ohrid, south chapel (photo J. Ćirić)*

исти, као и витке, издужене фигуре ломних тела.[114] У доста приближеном живопису осталих чланова охридске групе, ниједан се сегмент украса, па ни композиција Уласка Христовог у Јерусалим, свакако дело малокрвног ученика „првог мајстора", не може непосредно везати за Свету Софију. Због досадашњих погледа на ауторе охридских ансамбала друге четвртине века, треба ипак напоменути да се и у Марковом манастиру бољи сликар

[110] Реч је, разуме се, о свођењу набора на цртеж, на бледе, оштро повучене линије на једноличној подлози. Елементи овог решења садржани су већ у поступку примењиваном у Светој Софији, али је он на галерији у већој мери сликарски него цртачки, утолико што свака светла линија има своју сенку.

[111] Из овог би опажања истовремено следио закључак да живопис Светог Пантелејмона ради аутор Христа у Слави из Свете Софије. И у сасвим малом узорку украса млађег споменика може се наћи неколико појединости које би ишле томе у прилог: вредности инкарната, улога контуре, типологија, поготову склоност овалним лицима са шпицастим носевима, или доминантна сазвучја колорита. С друге стране, степен у ком је поступак примењен, у млађем ансамблу рутинизован, могао би бити сразмеран одстојању од скоро четири деценије које одвајају две целине али се не могу искључити ни друге могућности.

[112] Дело овог мајстора опазио је већ В. Ј. Ђурић (*Марков манастир – Охрид*, 142). Мада јасно уочава разлике које његов начин рада одвајају од „двојице првих мајстора", аутор остаје у недоумици и питање „трећег мајстора" такође оставља без коначног одговора.

[113] Утицај сликарских уверења аутора Христа у Слави осећа се у свим сегментима слике, само што су у Распећу, уз већ поменуте неспретности, пластика, цртеж, поготову контура, и контрасти наглашенији, а колорит интензивнији.

[114] Једину праву новину представља контура, сада мање дисциплинована, повремено и рецкава, и сасвим браон, лако могућно због слабе осветљености простора у коме мајстор ради.



*Сл. 28б. Непознати мученик, детаљ, Марков манастир, лук између олтарског свода и југоисточног травеја*
*Fig. 28b. Unknown martyr, detail, Monastery of King Marko, arch between sanctuary vault and southeast bay*

живописа јужне капеле из Богородице Перивлепте и наоса Свете Софије разликује лако од аутора старијег живописа Богородице Болничке. Он је и овде везан за сарадника с којим је радио у Охриду, само што је сада његов удео у целини несразмерно мањи и, за разлику од аутора Страдања, neретко остварен на површинама мање изложеним оку верника. Рад у вишим зонама постављао је пред сликара другу врсту изазова и допуштао му слободнију обраду него израда фигура првог појаса, па ипак ликови мученика у низу полуфигура између свода и лука на јужној страни западног крака крста, или оближње фигуре Сергија и Вакха, ђакона Дотија и Богородице и слугу из Свадбе у Кани, откривају све битне одлике и навике бољег живописца јужне капеле, и пипавији поступак и округлија лица и тамнији инкарнат са печеним окером у сенци, на крају и ушиљене врхове ушних шкољки (сл. 28а и 28б).

Опажања о охридској групи сликара Марковог манастира износили смо на више места и различитим поводима. Вреди зато поновити да је у област Скопља на позив краља Вукашина и његовог сина приспела сразмерно бројна скупина мајстора. Чинили су је, изгледа, сликари нартекса и трема охридске катедрале и млађи чланови радионице, формирани после 1346. године.[115] За архиепископа Николу од живописаца Светог Димитрија радио је, чини се по свему, један сликар, за краља Душана један ако не двојица. Од млађих аутора, важну улогу добио је други сликар јужне капеле у Богородици Перивлепти, свакако ученик аутора Христа у Слави са трема катедрале, но нема сумње да су окосницу скупине чинили фрескисти Свете Софије. Ни овде се не може говорити о структури групе: сликари Покоља витлејемске деце и Вазнесења Христовог имају подједнак удео у целини. Досадашње представе о „најбољем мајстору“ односе се на дела ове двојице аутора. Формирани уметници већ током рада у Светој Софији, они су у задужбини Мрњавчевића дали остварења значајна у ширим оквирима. Јасно је и да су се мењали упоредо, у складу са начелом сублимације[116], али не на исти начин и у истој мери. Изузме ли се жустрији потез, средишња сцена Страшног суда из Свете Софије укључује готово све што илустрацији Покоља витлејемске деце даје печат, и издужену, стилизовану фигуру (Христос на престолу) и плошну обраду и контрасте колорита, као што сликар Вазнесења енергичан потез, сразмерно наглашен контраст основе и боје пути, па и ефекте засноване на стилизацији облика, негује већ у Љуботену, поготову у Малим светим врачима. Разлика између светософијске галерије и западног зида црквице Светих лекара истовремено је мера одстојања у изразу двојице сликара Марковог манастира. У описима развоја ликовног стваралаштва Пелеолога друге половине XIV века дело прве групе сликара Марковог манастира заузима запажено место, пре свега због „главног мајстора“.[117] И поред тога што је осамостаљивање потеза у делима сликара Малих светих врача уродило отворенијом фактуром, отуд и упадљивијим отклоном од праксе типичне за византијску слику, аутор Христа у Слави оставио је трајнија и значајнија дела. За разлику од сликара Вазнесења, који виталне сокове црпи из достигнућа текућег, у регионалним оквирима изразито утицајног тока, утемељеног на емфатичном односу према темпераменту, он у многочему остаје одан класицистичком наслеђу зреле уметности Палеолога, у радионици из Свете Софије негованом са школским уважавањем. За поље личног израза, с тим у складу, он је одредио кинетику линије, контрасте плитких планова и, пре свега, силуету и покрет дводимензионалне фигуре, који, под утицајем старије, у византијском свету шире прихваћене праксе, још у нартексу (Деизис), постају тумачи драмских вредности наративне и литургијске тематике.

* * *

Пребацивање са извора, са уметничке фактографије, на реконструкцију промена и трајања пробни је камен за повремено оспоравано али широко прихваћено уверење да изучавање стила одиста иде у прилог *историји* уметности. Изведена на сразмерно пространом узорку, овде изложена анализа, упркос немалом броју питања која остају без поузданог или без икаквог одговора, потврђује колико неопходност проучавања стила, укључујући и основне послове, какви су опис, разврставање и атрибуција, толико и ограничења са којима се у трагању ове врсте и иначе рачуна. Опажања изнета на страницама нашег рада бацају покоји нови зрак светла на сразмерно широк круг целина и дела, посредно и на њихове ствараоце, на околности и време настанка изведних дела, па и на уметничку климу једне средине и једне области. Повремено се добијени подаци могу проширити до историјског

[115] Ова се година узима као природан оријентир јер представља *terminus post quem non* за настанак сликарства галерије, у ком се њихов удео не препознаје.

[116] Нема сумње да ће инвентар узајамности, ако икад буде направљен, показати да се начин рада двојице мајстора у деценијама које Марков манастир деле од Свете Софије мењао у непосредној, дакако и дуготрајној сарадњи.

[117] Ђурић, *Марков манастир – Охрид*, 141–142 (није сасвим сигуран у погледу трећег сликара); idem, *Византијске фреске*, 43–74; Грозданов *Охридско зидно сликарство*, 121–149, 179; idem, *Sveta Sofija*, 16–33.

објашњења, но све то није довољно да се постојећи мозаик – грађен током више нараштаја, пажљивим уклапањем уломака уметничког живота Охрида XIV столећа – допуни у тој мери да би се добио одређен, поготову не заокружен приказ узрочно-последичних појава. У закључку је отуда неопходно задржати опрез и, уместо на амбициозна уопштавања, пажњу усмерити на оно што се може сматрати неспорним.

Најопштији, очекиван резултат упоредног осврта на доста дуг низ стилски сродних па и међусобно непосредно повезаних сликарских целина, насталих у распону од три деценије, и на њихове творце, био би утисак да је уметничка сцена Охрида у раздобљу на које се односи наш рад нешто живља и нешто сложенија него што се чинило на основу досадашњих сазнања. Неспорно је, најпре, да на фреско украсу западних одаја Свете Софије не ради по једна већ више изразитих уметничких индивидуалности. Из тога, опет, произлази да су и дружине ангажоване на највећим целинама изведеним у Охриду током друге четвртине XIV века биле бројније. Оправдано је, сем тога, веровати и да су скупине извођача украса нартекса и трема чинили аутори различите животне доби, такође да припадност групи није искључивала разлике у начину рада, па ни у уверењима. Узимајући у обзир и предлошке који се наслућују из остварења приписаних Јовану Теоријану, делатност припадника разматраног круга обухвата, с друге стране, широк распон стилских преображаја, од естетски строго дефинисаног класицизма с почетка XIV века и потраге за мекшим и племенитијим изразом из раздобља између друге и пете деценије до макар две етапе синтезе из треће четврти овог столећа, у којој форма постаје важна сама по себи. Без довољно одређеног одговора остаје проблем унутрашње организације дружина упослених у Светој Софији. Место које поједини мајстори добијају у остварењу целине чини разложном помисао да и у нартексу и на трему раде сложеније устројене екипе, организоване око комајстора, међутим, ако је право на потпис припадало предводнику, у првој би скупини одиста ваљало видети атеље „патријархалног типа", са једном личношћу на челу. Живопис галерије и припрате стоје у односу дијалошке међузависности: без обзира на то да ли следе или одбацују замисли и решења уткана у украс припрате, она мајсторима трема служе као полазиште. Почетни погледи на природу стилске присности нартекса и галерије, темељени на процени о уделу Јована Теоријана у осликавању две одаје, нису ни овде издржали проверу. Много су разложнија настојања да се објашњење нађе у занатској повезаности аутора два ансамбла. Мада се у сликарству трема сразмерно ретко наилази на понављање решења остварених у нартексу, све говори да су аутори оба ансамбла припадали истом уметничком кругу, по свој прилици и истој радионици. Разложни су, такође, покушаји Ц. Грозданова да узроке разлика украса нартекса и трема објасни уверењима двају узастопних нараштаја. У рецепцији резултата овог прилога знатнију пажњу од већине других могле би побудити оцене везане за самог Јована Теоријана. Чињеница да је његов удео у осликавању нартекса сведен на сразмерно скромну меру повлачи за собом невелике па ипак неопходне исправке важеће слике о највећем међу „уметницима града који су радили у доба српске власти". Изузмемо ли донекле двојицу сликара прве зоне западног зида нартекса, синтагма „Теоријанови ученици" нема оправдања; поједини се сликари трема не могу уврстити ни у његов „круг", као што за изразе „чланови радионице Јована Теоријана" или чланови „Теоријановог атељеа", мада не треба очекивати да нестану из употребе, ваља тражити адекватније замене, топографска одређења (сликари Свете Софије, нартекса, галерије ...), тамо где за то постоје услови и предметне називе (сликар Трибунала итд). Осмотрена из угла последње етапе пута који је уметност XIV века прешла између нартекса охридске катедрале и задужбине владара Мрњавчевића, важећа представа о повесној улози сликарства Јована Теоријана није, међутим, битно окрњена. Став који је он заступао, мада увелико синкретичан, одиста је садржао замисли које ће одредити збивања у уметности идућих деценија: синтетишући поједностављен поступак и идеализам са класицистичким идеалом лепоте, он је, посредно, одредио оквир у ком је стасао најзначајни сликар Марковог манастира.

Зидно сликарство Охрида друге и треће четвртине XIV столећа представља сразмерно разуђен организам, кадар да одговори и на замашне поруџбине и на уметничке изазове епохе. Неспорна је и оцена да су печат уметничком животу града дали сликари Свете Софије. Схватања и начин рада оваплоћени у нартексу и на трему, упркос овим менама, истрајавају четири деценије, чак и у делу сликара који су највише доприносили променама. Наша потрага за одјецима стилских уверења и потврдама ауторских рукописа препознатих у нартексу и на трему тек је један корак у правцу целовитијег сагледавања деловања живописаца охридске катедрале. Доминантан уметнички круг у граду током назначене епохе, ако је судити по расположивим изворима, чине сликари галерије и на њих ослоњени мајстори. Занимљивост за себе лежи у чињеници да споменици треће четвртине XIV столећа пружају податке о раду већине аутора трема који се данас могу издвојити, такође да поједини чланови овог атељеа и даље раде заједно. Насупрот живописцима галерије, у изворима се мајстори који за архиепископа Николу, нешто пре сликара краља Душана, украшавају нартекс појављују ређе, при томе на почетку, средином и на крају разматраног раздобља. Чињеница да старији сликари, по завршетку посла на припрати, раде у Љуботену објашњава бар донекле зашто их средином пете деценије – као групе – нема у Охриду. Састав у коме скупина из нартекса ради током треће четвртине XIV столећа не можемо пратити одређено. Остаје, ипак, утисак да у Љуботену бар један део живописаца нартекса ради заједно. То што у Малим светим врачима нема трагова руку сарадника „првог мајстора" из задужбине госпође Данице не говори ништа о његовом односу са остатком дружине, но због свега другог, најпре због тога што их нема ни у Марковом манастиру, није неосновано мислити да се екипа распала а он, на овај или онај начин, остао везан за Охрид. Сагледана у целини, опажања о сликарству Марковог манастира говоре више о потреби за предузимањем нове, систематичне анализе рукописа чланова прве скупине живописаца Светог Димитрија него што пружају полазиште за целовит поглед на састав екипе. Какав год да буде, исход неће довести у питање закључак В. Ј. Ђурића о уделу Охрида у украшавању главне задужбине владара Мрњавчевића. За шира истраживања уметности друге и треће четвртине XIV столећа нарочит значај има чињеница да сликари ангажовани на живописању охридске катедрале уговарају послове у околини престонице Стефана Душана, а није неважно да и овде раде за друштвену елиту.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Ackerman J., *Style*, in: J. S. *Ackerman,* R. *Carpenter, Art and Archaeology*, Englewood Cliffs 1963, 123–131.

Балабанов К., *Сликарство во Охрид и Охридско од IX до крајот на XIX век*, in: *Охрид и Охридско низ историјата*, I, red. К. Битоски, Скопје 1985, 374 (Balabanov K., *Slikarstvo vo Ohrid i Ohridsko od IX do krajot na XIX vek*, in: *Ohrid i Ohridsko niz istorijata*, I, red. K. Bitoski, Skopje 1985, 374).

Demus O., *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, in: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress, München 1958, 1–63.

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995 (Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1995).

Ђорђевић И. М., *Представа краља Марка на јужној фасади цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру,* in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 440 (Djordjević I. M., *Predstava kralja Marka na južnoj fasadi crkve Svetog Dimitrija u Markovom manastiru*, in: idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 1995, 440).

Ђурић В. Ј., *Црква свете Софије у Охриду*, Београд 1963 (Djurić V. J., *Crkva svete Sofije u Ohridu*, Beograd 1963).

Đurić V. J., *Markov manastir*, in: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, 3, Zagreb 1964, 410.

Ђурић В. Ј., *Марков манастир – Охрид*, ЗЛУМС 8 (1972) 131–160 [Djurić V. J., *Markov manastir – Ohrid*, ZLUMS 8 (1972) 131–160].

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beorgad 1974).

*Елснер J., Стил, in: Критички термини историје уметности, ed. P. С. Нелсон, Р. Шиф, Нови Сад 2004, 133–147 (Elsner J., Stil, in: Kritički termini istorije umetnosti, ed. R. S. Nelson, R. Šif, Novi Sad 2004, 133–147).*

Грозданов Ц., *Охридске белешке*, Зограф 3 (1969) 12–13 [Grozdanov C., *Ohridske beleške*, Zograf 3 (1969) 12–13].

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980).

Грозданов Ц., *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, ЗЛУМС 2 (1966) 207–214 [Grozdanov C., *Prilozi poznavanju srednjovekovne umetnosti Ohrida*, ZLUMS 2 (1966) 207–214].

Grozdanov C., *Sveta Sofija Ohrid*, Zagreb 1981.

Грозданов Ц., Суботић Г., *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 9 (1978) 29 [Grozdanov C., Subotić G., *Crkva Svetog Djordja u Rečici kod Ohrida,* Zorgaf 9 (1978) 29].

Kalopissi-Verti S., *Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions*, CA 42 (1994), 139–158.

Kazhdan A., Constable G., *People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Washington 1982.

Коруновски С., Димитрова Е., *Византиска Македонија*, Скопје 2006 (Korunovski S., Dimitrova E., *Vizantiska Makedonija*, Skopje 2006).

Љубинковић Р., Ћоровић-Љубинковић М., *Средновековното сликарство во Охрид*, Зборник на трудови, Охрид 1961, 129–130, 136–137 (Ljubinković R., Ćorović-Ljubinković M., *Srednovekovnoto slikarstvo vo Ohrid*, Zbornik na trudovi, Ohrid 1961, 129–130, 136–137 ).

Марковић М., *Уметничка делатност Михаила и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, Зборник Народног музеја XVII/2 (2004) 95–118 [Marković M., *Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija. Sadašnja znanja, sporna pitanja i pravci budućih istraživanja*, Zbornik Narodnog muzeja XVII/2 (2004) 95–118].

Miljković-Pepek M., *An unknown treasury of Icons*, Skopje 2001.

Миљковић-Пепек П., *Црквата Мали Свети Врачи во Охрид*, Културно наследство 19–21 (1992–1994) 81–136 [Miljković-Pepek P., *Crkvata Mali Sveti Vrači vo Ohrid*, Kulturno nasledstvo 19–21 (1992–1994) 81–136].

Nelson R. S., *Theodore Hagiopetrites: a late Byzantine scribe and illuminator*, Wien 1991.

Радојчић С., *„Чин бивајеми на разлученије души от тела“ у монументалном сликарству XIV века*, in: idem, *Текстови и фреске*, Нови Сад 1965, 71 (Radojčić S., *“Čin bivajemi na razlučenije duši od tela” u monumentalnom slikarstvu XIV veka*, in: idem, *Tekstovi i freske*, Novi Sad 1965, 71).

Радојчић С., *Фреска покајања Давидовог у охридској Светој Софији*, in: idem, *Текстови и фреске*, Novi Sad 1965, 128–135 (Radojčić S., *Freska pokajanja Davidovog u ohridskoj Svetoj Sofiji*, in: idem, *Tekstovi i freske*, Novi Sad 1965, 128–135).

Радојчић С., *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955 (Radojčić S., *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955).

Радојчић С., *Постанак сликарства ренесансе Палеолога,* in: idem, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 125–154 (Radojčić S., *Postanak slikarstva renesanse Paleologa*, in, idem, *Uzori i dela starih srpskih umetnika*, Beograd 1975, 125–154).

Радојчић С., *Старо српско сликарство*, Београд 1966 (Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966).

Радојчић С., *Византијско сликарство од 1400. до 1453*, in: *Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави, 1968*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 3 (Radojčić S., *Vizantijsko slikarstvo od 1400. do 1453*, in: *Moravska škola i njeno doba. Naučni skup u Resavi, 1968*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1972, 3).

Радујко М., *Прво сликарство Љуботена: тематика, стил и мајстори*, Patrimonium.mk 7–8 (2010) 171–196 [Radujko M., *Prvo slikarstvo Ljubotena: tematika, stil i majstori*, Patrimonium.mk 7–8 (2000) 171–196].

Underwood P. A., *The Kariye Djami*, 1–3, New York 1966–1968.

Whitney D., *Style and History in Art History*, in: *The Uses of Style in Archaeology*, ed. M. W. Conkey, Ch. A. Hastorf, Cambridge 1993, 18–31.

Живковић М., *Владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, у штампи (Živković M., *Vladarski portreti u Grigorijevoj galeriji Svete Sofije u Ohridu i njihov programski kontekst*, u štampi).


# Specific authorial features and history of art: the frescoes of the upper bays of the narthex and porch of St. Sophia in Ohrid and the wall paintings of Ohrid and the neighbouring regions

Milan Radujko

The starting point in this paper is the place of the description of the style and the analysis of specific authorial features in writing the history of art, and its subject deals with the members of the groups of painters employed to decorate the upper bays of the narthex (second half of the fourth decade of the fouurteenth century) and the porch (before 1346) of St. Sophia in Ohrid and the work of their members on the later monuments of Ohrid, in Ljuboten and

the Monastery of king Marko. The result of the quest for the painters of St. Sophia would be as follows: beside John Theorianos (a good portion of the Ecumenical councils north of the blind calotte, the Repentance of David from the lunette on the northern wall and the figures of anchorites and monks below this scene), the narthex was painted by two more outstanding artists: "the painter of the Third Ecumenical Council" (the monks from the northern half of the eastern wall and a good portion of the councils on the southern half of the vault) and the "author of the holy poets" (the blind calotte, the Deisis and the holy poets), and with them several of their associates. The stylistic analysis of the Repentance of David, which bears Theorianos's signature, shows John can be singled out for the mild, inconsistently elaborated modeling, subtle drawing and illuminated, complementary colouring, the hallmark of which is the incarnate (dark-olive protoplasm and rosy skin, softened around the contours with bluish-grey tint, and strengthened in the shadows with baked ochre). The author of the Third Ecumenical Council paints in a more relaxed fashion, relying on an azure impasto, and using extremely soft, vibrant accents, but he differs from John even more visibly by the darker colouring of the skin, primarily by the fact that he uses an ochre olive base in the colour of the face, instead of the rosy flush (a gently baked reddish ochre), while the painter of the holy poets relies on a brown-olive protoplasm, a brighter incarnate, suffused with a darker pink, if one excludes the contour of the broader side of the face, where it is subdued by a pale grey, and a baked ochre in the narrow shadows that deepen by degrees, spread across the entire glycoplasm. The painters of the monks on the western wall would be the associates of John Theorianos, the painter of the upper zone of the Fifth Ecumenical Council and the majority of the monks on the western wall because he shares with John a kindred inclination towards harmonies of bluish-grey and of pink in the incarnate and, in some measure also, towards the firm modelation of the fabric and graphic elaboration of the shapes of the faces, the author of the monks from the northern bay of the western wall - by reason of the fact that in the final work on the faces and arms he uses the short, vivid strokes of a thin brush, paints the skin in a dark rose colour, and the beard and accents on the face in graded tones, whereas the painter of the southern wall, while very close to the painter of the Third Ecumenical Council with the soft drawing, the broad stroke and subdued harmonies, is also recognised by the dark tones of olive, ochre and purple-brown, a negligible share of red in the olive ochre of the incarnate and the heavy relations of the grey, violet and olive in the clothing. In addition, the workshop engaged in decorating the porch of the Ohrid cathedral consists of several painters, the author of the Tribunal of the Twelve apostles in the Last Judgement (eastern wall), who, it seems, worked with two assistants, can be identified by the dark harmonies in the colour of the incarnate, the painter of Christ in Glory, which is outstanding for its impressively warm, intense rosy skin-colour, and the painter of the first zone of the western wall, engaged, maybe, also in the narthex (the holy poets) with whom his assistant worked, who was entrusted with executing the lower zone of the southern wall.

Distinguishing the authors' specific features in the two most important ensembles of Ohrid painting from the middle of the fourteenth century, at the same time offers a more realistic picture of John Theorianos. The opinion of older researchers that this involves a very cultivated painter, educated in an environment that was open to the problems of style is reasonable. Still, one can notice that Theorianos was also burdened by the contradictions of the heritage from the beginning of the fourteenth century (a carefully devised composition and clearly defined shape) and the aspirations of the second decade of that century (an interest in the effects of a flat surface, simplification and the revelation of the painting procedure). A comparative analysis of the style and specific authorial features in the frescoes of the two ensembles confirmed, on the other hand, the belief that the frescoes of the narthex and the porch were closely linked not only in terms of understanding but also direct links of craftsmanship; one should not even exclude that the painter of the holy poets was the same person as the author of the western wall of the gallery, but none of the members of the younger team - contrary to the widely accepted belief – can be considered to have been a student of John Theorianos. Reading into the handiwork of the author of the fresco decoration of the narthex and the porch of St. Sophia also sheds some new light on the individual history of the wall painting of Ohrid and the neighbouring regions from the middle of the second half of the fourteenth century. As opposed to his predecessors, the writer of this paper is inclined to recognise in the manner of work "of the painter of the Third Ecumenical Council" in the narthex, one of the authors of the first fresco painting of Ljuboten (between 1337 and 1343) and the "master of the Dormition of the Virgin" from the Church of Mali sveti vrači (after Ljuboten), just as, proceeding from his predecessors, he finds that the decoration of the porch influenced the expression of the painters of the northern chapel and porch of the Virgin Peribleptos church and the fresco painting of Peštani church (perhaps also the work of one of the fresco painters of the porch), and that in the southern chapel of the Virgin Peribleptos, the Virgin Bolnička church and St. Panteleimon church one can distinguish the specific authorial features of the fresco painters of the porch. Finally, it should be said that in contrast to earlier researchers, the writer of this paper, in keeping with the results of the analysis of the painters of the narthex and the porch of St. Sophia, presented here, also notes the distinctions among the so-called Ohrid group from the Monastery of king Marko. The fresco painter of the Ascension would in fact be the painter of the Third Ecumenical Council from the narthex of the cathedral, the first fresco painting in Ljuboten and the co-author of the fresco decoration of the Church of Mali sveti vrači, while the authors of the Massacre of the Bethlehem Innocents and the cycle of St. Demetrius would be the painter of Christ in Glory of the porch of St. Sophia.

# Les emblèmes sur l'abside de l'église de Lesnovo

Jasmina S. Ćirić[1]
Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu

UDC 726.033(497.7 Lesnovo)
738.8.045:726.012.6
DOI 10.2298/ZOG1135185C
Оригиналан научни рад

*Ensuite ...pour ne pas parler des meubles de l'écu qui, bien des fois, présentaient un aspect des plus insolites et hétéroclites du point de vue des canons héraldiques classiques.*
*(D. Cernovodeanu, 1982)*

*Cet ouvrage retrace les observations concernant des emblèmes insuffisamment connus, figurés sur quelques exemples de l'architecture byzantine tardive. Aussi si un emblème porte un rôle provenant du signe codifié, sans être littéralement visible, pourrait-il se présenter comme un segment de l'image dans l'articulation du revêtement de l'architecture byzantine tardive et de l'architecture serbe de la fin du Moyen Âge?*

*Mots clés: emblèmes, architecture byzantine tardive, Lesnovo, héraldique, abside, articulation du revêtement, méandre Z transversal, signe.*

*This work retraces observations concerning insufficiently known emblems, represented on some examples of late Byzantine architecture. Also, should an emblem be invested with a role of a codified sign, without being literally visible, could it function as a segment of the imagery employed in the articulation of the facades of late Byzantine and Serbian medieval architecture?*

*Key words: emblems, late Byzantine architecture, Lesnovo, heraldry, apse, articulation of the facade, transverse Z meander, sign.*

L'usage des emblèmes dans l'art byzantin mais aussi dans l'art serbe de la fin du Moyen Âge est très complexe et en même temps insuffisamment déterminé du point de vue historiographique.[2] L'absence des sources, surtout diplomatiques, ne contribue pas à la meilleure connaissance du rôle et de l'usage de l'héraldique. La discordance entre la notion d'un «aspect insolite» et des «canons héraldiques classiques» observés dans la citation en haut[3], s'impose comme un des paramètres initiaux qui contestent l'emploi des emblèmes en tant que symboles apotropaïques des familles monarchiques à Byzance.[4] Tout d'abord, il faudrait mettre l'accent sur le problème de la définition de la forme héraldique qui se manifeste comme *le signe.* Mais l'absence de l'image héréditaire sur l'écu, courant dans les standards de l'héraldique occidentale, et son aspect insolite à Byzance, ont incité de nombreuses recherches concernant ce sujet. Les résultats de ces recherches sont souvent divergents ou mêmes contradictoires. Dans les hypothèses avancées sur l'emblème byzantin[5] on néglige en effet l'importance de l'événement où «Constantin révéla qu'il avait eu un songe où il avait vu ce signe accompagné du message: «Sous ce signe tu vaincras»,[6]

[1] jciric@f.bg.ac.rs. Cette recherche est une partie du projet «La culture chrétienne dans les Balkans au Moyen Âge: la Byzance, les Serbes et les Bulgares du IXème au XVème siècle» (nr. 177015), financée par le Ministère de l`éducation et science de la République de Serbie.

[2] Sur l'usage des emblèmes héraldiques: A. Soloviev, *Les Emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves,* Seminarium Kondakovianum 7 (1935) 119–164; G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantine*, Paris 1947, pl. 51; C. Mango, E. J. W. Hawkins, *Additional Finds at Fenari Isa Camii*, *Istanbul*, DOP 22 (1968) 177–184 et surtout 181; B. Young, *Needlework by Nuns: Medieval Religious Embroidery*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 28/6 (1970) 263–277; W. H. Rüdt von Collenberg, *Byzantinische Präheraldik des 10. und 11. Jahrhunderts?*, in: *12. Internationaler Kongreß für genealogische und heraldische Wissenschaften, München 1974. Kongreßbericht*, ed. H.-U. Freiherr von Ruepprecht et al., Bd. H, Stuttgart 1978, 169–181; G. Vikan, *Review of Hugo Buchtal and Hans Belting, Patronage in Thirteenth century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Art Bulletin 63/2 (1981) 325–328, et surtout 326; D. Cernovodeanu, *Contributions a l'etude de l'héraldique Byzantine et postbyzantine*, JÖB 32/2 (1982) 409–422; P. Magdalino, *Byzantine Snobbery*, in: *The Byzantine aristocracy, IX to XIII centuries*, ed. M. Angold, Oxford 1984, 58–78; A. Kazhdan, *Coat of Arms*, in: *ODB*, ed. A. Kazhdan, I, New York–Oxford 1991, 472; M. Parsons Lillich, *Early Heraldry: How to Crack the Code*, Gesta 30/1 (1991) 41–47; A. Solovjev, *Istorija srpskog grba i drugi heraldički radovi*, ed. A. Palavestra, Beograd 2000; A. Babuin, *Standards and insignia of Byzantium*, Byzantion 71/1 (2001) 7–59; V. Ivanišević, *Razvoj heraldike u srednjovekovnoj Srbiji*, ZRVI 41 (2004) 213–234 (avec la bibliographie); R. S. Nelson, *Heavenly Allies at the Chora,* Gesta 43/1 (2004) 31–40; D. Acović, *Heraldika i Srbi,* Beograd 2008, 31–33. Concernant les nouvelles recherches sur l'usage du symbole du pouvoir dans l'architecture cf. R. Ousterhout, *Symbole der Macht. Mittelalteriche Heraldik zwischen Ost und West*, in: *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, ed. M. Mersch, U. Ritzerfeld, Berlin 2009, 91–109.

[3] Cernovodeanu, *op. cit.,* 412.

[4] D. Kyritses, *The Byzantine Aristocracy in the 13th and Early 14th Centuries*, Cambridge 1997 (thèse de doctorat non publiée, Harvard University), 248.

[5] Cf. Magdalino, *op. cit.*, 58–78. Il est souligné que «The use of heraldic insignia as a symbolic representation of families did not develop in Byzantium. The broad range of images (Christ, the Virgin, the cross, various saints) found on seals are personal rather than familial emblems. Certain 'blazons' have, however, been interpreted by some scholars as official imperial or familial coats of arms», cf. Kazhdan, *op.cit.,* 472.

[6] *Lactance. De la mort des persécuteurs*, ed. J. Moreau, Paris 1954, 44.

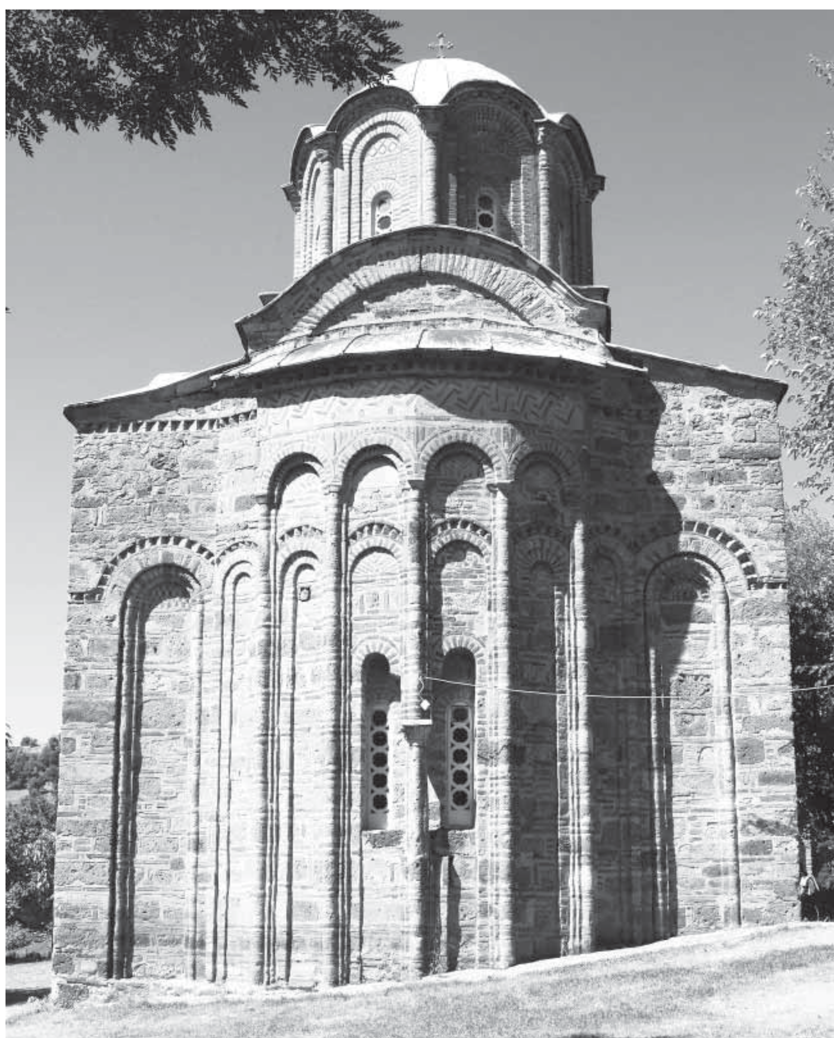


*Fig. 1. Eglise de Lesnovo, façade est, photo J. S. Ćirić*



*Fig. 2a.* Eglise de Lesnovo, *abside, détail, photo J. S. Ćirić*



*Fig. 2b.* Eglise de Lesnovo, *abside, détail, photo J. S. Ćirić*

mais aussi le symbolique du «labarum» portant le chrisme, c'est-à-dire le symbole chrétien formé des deux premières lettres du nom de Jésus Christ, le topos dans la perception de l'univers chrétien.

Malgré le fait que W. H. Rüdt von Collenberg a étudié un grand nombre d'emblèmes «préhéraldiques» byzantins en illustrant leur grand usage à Byzance, nous avons aujourd'hui une étude récente de M. Pastoureau sur l'art héraldique au Moyen Âge. Mais l'approche de cette étude ne comporte qu'une seule dimension de l'observation.[7] Malheureusement, nous n'avons pas trouvé dans cette étude les considérations sur la réception de l'héraldique occidentale et son discernement dans le monde byzantin[8].

Il semble qu'une nouvelle interprétation s'impose avec le constat que «l'emblème byzantin exprimait son héraldique au niveau du *signe*»,[9] en rejetant la compréhension de la nature héraldique de certains motifs. Il ne faut pas oublier que la prise de Constantinople par les croisés en 1204 pouvait être l'un des moments les plus importants concernant la transformation du signe héraldique en blason.

Nous débutons notre observation sur les emblèmes insuffisamment connus, reconnus sur quelques exemples de l'architecture byzantine tardive. Il s'agit ici d'une «optique» monodimensionnelle de la discipline historique: «il ne faut pas poser et créer des limites là où elles n'existaient pas avant»[10]. Déjà Alexandre Soloviev a relevé dans ses recherches sur le blason byzantin, la même signification en ce qui concerne le blason et l'emblème, souvent représentés dans l'architecture byzantine.[11] Du point de vue historiographique, son idée sur l'architecture byzantine tardive est restée



[7] Rüdt von Collenberg, *op. cit.,* 197–181 (avec la littérature, v. surtout les notes 8–14); M. Pastoureau, *L' Art héraldique au Moyen Age*, Paris 2009.

[8] Il s'agit de reconstructions des cathédrales emblématiques ou des revêtements des maisons des familles Bourbon et Anjou; Pastoureau, *op.cit.*, 44, 66, 67, 99, 114, 115, 152, 175.

[9] Acović, *op. cit.,* 31.

[10] *Ibid.*, 33. L'opinion générale était que les symboles héraldiques en Serbie médiévale «paraissent tard. Les blasons complets avec l'écu, le casque et le visière sont nés sous influence de l'héraldique occidentale», cf. M. Ćorović-Ljubinković, *Predstave grbova na prstenju i drugim predmetima materijalne kulture u srednjovekovnoj Srbiji*, in: *O knezu Lazaru*, ed. I. Božić, V. J. Djurić, Beograd 1975, 172. Il faut ajouter aussi que «Même si nous n'avons pas des sources concrètes sur l'usage des emblèmes, il est certain que les représentations héraldiques existent en Serbie car l'importance de l'héraldique dans les autres pays du nord et de l'ouest faisant la frontière avec la Serbie et surtout l'empire Hongrois est très remarquable» (Ivanišević, *op.cit.*, 214).

[11] Soloviev soulignait souvent le rôle de la pose des emblèmes sur les murs fortifiants. D'après lui, ces emblèmes portent une signification apotropaïque. Il ne faudrait pas oublier les analyses sur le blason byzantin sur la Porte de Galata à Constantinople; cf. A. Solovjev, *O postanku srpskog grba*, in: *Istorija srpskog grba i drugi heraldički radovi*, ed. A. Palavestra, Beograd 2000, 278.



F*ig. 3a. Eglise de Saint-Elie à Thessalonique, coupole centrale, tambour, photo J. S. Ćirić*



F*ig. 3b. Eglise de Saint-Elie à Thessalonique, abside, photo J. S. Ćirić*

un peu vague, parce qu'elle détermine certains éléments de la composition du revêtement de l'église comme «purely ornamental», ou bien comme «for decorative purposes».[12]

Pour suivre cette problématique, nous prenons comme exemple les recherches se rapportant à la désignation héraldique dénommée le «cœur byzantin», et celle figurée sur les panneaux des piliers fortifiants d'Enez.[13]

Il est important aussi de prendre en considération la représentation en briques de l'aigle à une tête sur le côté sud-est du revêtement du pastophore sud de l'église de la Vierge Kosmosoteira de Fère, considérée comme fondation d'Isaak Comnène, le fis banni d'Alexis I^er^ Comnène. Si l'on parle du motif nommé «unusual image of eagle»[14] dans la littérature récente, il est important de poser la question: est-ce qu'il y a des emblèmes «transcrits» dans la configuration du matériel du revêtement ? Ou bien, si un emblème est porteur d'un rôle provenant du signe codifié, et qui n'est pas littéralement visible, pourrait-il se présenter comme un segment de l'image dans l'articulation du revêtement de l'architecture byzantine tardive mais aussi de l'architecture serbe de la fin du Moyen Âge?

Pour trouver des réponses a un grand nombre de questions qui se posent sur l'emploi des emblèmes, il ne faut pas oublier que l'usage des briques était très fréquent dans l'articulation des murs des églises. L'exemple de la couronne de l'abside de l'église de Saint Michel Archange à Lesnovo (vers 1340/1341; fig. 1), offre la possibilité de comprendre «les messages» provenant de ses formes géométriques. Ces messages sont identifiés comme «aniconic decoration»,[15] malgré un élément ornemental qui présente une image. Compréhension d'ornement, qui n'est pas seulement «abstract mathematical construction» signifie une description exacte depuis «taxonomy demands precision in description…in understanding the shape one sees…and requires other competences than those of articulating visual observation».[16] Si la représentation de l'image ne peut pas avoir un caractère aniconique, elle peut être codifiée en tant que déshumanisée. On avait considéré que «la peinture sur le revêtement de l'église de Lesnovo était caractérisée par le schéma pictural de l'architecture byzantine tardive», mais on a constaté aussi que l'expression du revêtement était fondée sur «un principe optique et esthétique».[17] C'est ainsi qu'on note que «les particularités mais aussi l'église entière ont des points communs avec celles de Thessalonique».[18] Sur le revêtement de l'abside, c'est-à-dire sur l'image «extérieure» de l'espace le plus saint d'une église, se trouve à Lesnovo au-dessous d'une couronne dentée de briques un méandre doublé, créé de briques doublés en position diagonale. Les briques font un angle de 90° avec les bouts de ces méandres du haut vers le côté droit et d'en bas vers le côté gauche (fig. 2a).[19] Cette abside hexagonale, vu de l'extérieur appartiendrait donc à «l'origine pure de Thessalonique».[20] Elle est accentuée verticalement par les pièces de briques posées au-dessus et au-dessous de la couronne. Dans la littérature, cette expression est définie «comme une surface des ornements zigzagants

---

[12] V. Marinis, *The Monastery Tou Libos: Architecture, Sculpture and Liturgical Planning in Middle and Late Byzantine Constantinople*, Urbana–Champaign 2004 (thèse de doctorat non publiée, University of Illinois), 248, n. 88; H. Buchwald, *The concept of style in Byzantine architecture*, in: idem, *Form, Style, and Meaning in Byzantine church Architecture*, Aldershot 1999, VII, 9; R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999, 194 (avec la bibliographie).

[13] Sur le cœur byzantin v. R. Ousterhout, *The Byzantine Heart*, Zograf 17 (1986) 36–43; sur le fortifications à Enez et *Kosmosoteira de Fère*: R. Ousterhout, Ch. Bakirtzis, *The Byzantine Monuments of the Evros/Meriç River Valley,* Thessaloniki 2007, 22.

[14] *Ibid.*, 49–65, surtout 62

[15] J. Trkulja, *The Façade Decoration of Byzantine Churches: Symbolic, Spatial and Performative Aspects*, in: *Spatial Icons. Textuality and Perfomativity*, ed. A. Lidov, Moscow 2009, 20, 75.

[16] O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992, 121.

[17] V. Korać, *Spomenici monumentalne srpske arhitekture XIV veka u Povardarju,* Beograd 2003, 176.

[18] *Ibid.*, 177.

[19] D'après l'inscription du fondateur sur le narthex ouest, la construction de cette église est faite en 1340/1341, pour être plus précis en automne de l'an 1340 où Jean Oliver était grand duc; S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998, 27, 28.

[20] V. Korać, M. Šuput, *Arhitektura vizantijskog sveta*, Beograd 1996, 351. On considérait premièrement que l'extérieur de l'abside était octogonal mais l'abside est hexagonale grâce au demi-cercle déployé; Korać, *op.cit.*, 166.



*Fig. 4a. Eglise des Saints-Apôtres à Thessalonique, façade est, photo J. S. Ćirić*



*Fig. 4b. Eglise des Saints-Apôtres à Thessalonique, façade est, détail, photo J. S. Ćirić*

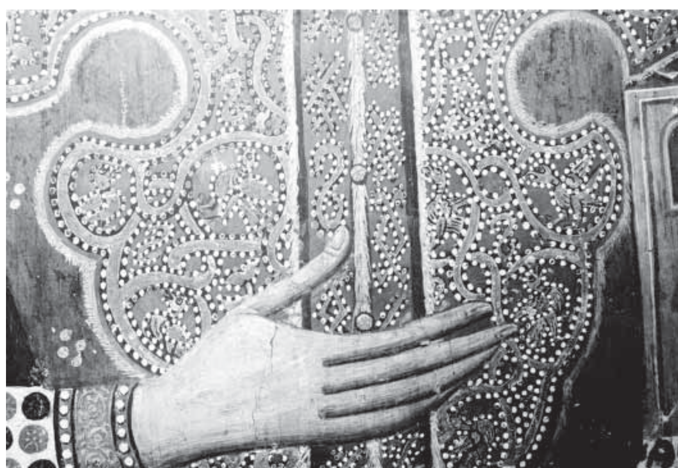
en forme du saut de chien»,[21] mais nous devons corriger l'expression «le saut de chien» par une nouvelle, celle du «méandre Z transversal».[22] Ces ornements partagent un côté de l'abside en quatre registres presque égaux. Cette représentation n'est pas mise en œuvre d'une manière égale sur tous les quatre côtés de l'abside. C'est-à-dire, le système de la pose des briques n'est pas identique, surtout par la pose du méandre Z diagonal doublé en position verticale, au lieu de la position diagonale entre le côté nord-est et le côté central de l'abside. Du point de vue historiographique, la couronne peut être considérée comme une totalité posée sur tous les côtés de l'abside. Mais elle porte deux ornements accentués visuellement et intentionnellement au-dessus et au-dessous de la couronne par la pose verticale des briques coupés en forme rectangulaire (fig. 2b). Les accents verticaux du début de l'ornement, c'est à dire de la Z renversée située en position diagonale, rassemblent géométriquement le centre des éléments d'ornements mis en position transversale. Les pièces de briques en position verticale au-dessous de la couronne mettent l'accent sur la fin de la Z renversée en position diagonale et inférieure, en rassemblant ainsi la partie supérieure d'ornement sous un angle de 90°. Le système de la pose des briques exprime la virtuosité du maître qui créait une sorte d'entrelacement fin des ornements géométriques. Si l'on veut isoler l'ornement accentué par les briques verticales supérieures, on peut remarquer que les deux briques composent un angle droit avec les transversales de la Z renversée, «soulignés» en-dessous par les deux autres, en s'unissant avec l'ornement qui les précède. C'est ainsi que la somme des éléments du Z renversée prend la forme des *deux lignes croisées diagonalement*. De l'autre côté, si l'on observe le même ornement à travers ces briques verticales et rectangulaires posées au-dessous de la couronne, on peut décrire cette image autrement. Les deux briques doublées sous l'angle de 90° qui mènent vers la superstructure «se soulignent» en entrelacement identique qui ressemble au reflet du «miroir». La somme de ces éléments distinctifs de la Z renversée prend la forme *des deux ornements croisés qui ressemblent à la lettre latine V.*

Nous avons quelques exemples de ces deux ornements de la même structure qui est en effet la structure principale et très fréquente dans l'art byzantin tardive. Nous pouvons la trouver au-delà de l'abside de l'église de Lesnovo, à Thessalonique: sur le côté nord-est du tambour de la coupole centrale de l'Eglise de Saint Élie (fig. 3a et 3b), et puis sur la façade de l'église des Saints Apôtres (fig. 4a et 4b), où les absides de la prothèse et du diaconicon sont visuellement réunies par la même couronne. Ces ornements, multipliés en deux couronnes réciproquement opposées, créent un effet de la symétrie miroir.[23] Ce motif est aussi utilisé dans les autres

[21] *Ibid.*.

[22] Concernant l'expression "Z" méandre, il faut v. M. L. Rautman, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. A Study in Early Palaeologan Architecture*, Bloomington 1984 (thèse de doctorat non publiée, Indiana University), 194. Nous introduisons l'expression le méandre «Z» transversal car la ligne supérieure et la ligne inférieure de l'ornement ne se trouvent pas en position horizontale parce qu'il s'agit d'une pose transversale d'élément de l'ornement.

[23] La communication sémantique de deux couronnes identiques pourrait porter l'idée apostolique que «nous voyons un reflet du miroir» (1 Cor 13, 12). Le système des ornements du revêtement visuellement opposés font l'effet de la symétrie miroir. Le motif du lys en briques par l'effet de la symétrie miroir devient le monogramme du Christ. On peut trouver ce motif aussi sur la coupole centrale de l'église de Saint Élie à Thessalonique, de l'église de Sainte Catherine à Thessalonique, sur l'église des Saints Anargyres et celle de Saint Étienne à Kastoria.



F*ig. 5. Eglise de Lesnovo, portrait du fondateur Jean Oliver, mur nord du naos, photo: S. Gabelić*



F*ig. 6. Eglise de la Vierge Ljeviška à Prizren, aigles bycephales, ornament, socle du narthex, photo J. S. Ćirić*

œuvres d'art portant l'idée que «le culte y associait tous les media».[24] Ces représentations emblématiques se trouvent aussi sur les restes du sarcophage de la fin du XIII[ème] ou du début du XIV[ème] siècle dans l'ancien monastère de Constantin Lips à Constantinople, mais aussi dans le narthex extérieur du monastère du Christ de Chora.[25] L'ornement qui évoque les deux lettres V croisées est représenté sur la mosaïque de la voûte sud-est du narthex extérieur (fig. 7) et il est formé de tesserae rouges juste à côté du motif formé d'une combinaison de svastika et de méandre.[26]

Cependant, l'emploi de ces ornements est particulier dans l'art emblématique byzantin tardif. D'après les exemples cités, la signification exprimée par *le signe* peut transformer «l'anatomie acquise» et enfin «des intentions proposés à travers l'image, compte tenu aussi de la préciosité des matières utilisées et transformées en matériaux».[27]

Rappelons-nous de la question sur la transcription des emblèmes dans le texte architectonique de l'abside. Une présentation héraldique exprimée par un signe qui n'est pas littéralement visible,[28] peut-elle devenir un segment de la composition de l'architecture byzantine tardive mais aussi de l'architecture serbe de la fin du Moyen Âge (fig. 8)? Notre réponse sera positive. Mais il faut souligner que le discernement de cette problématique implique en même temps la compréhension de la théorie et de la nature de l'emblème byzantin, où le signe est situé en position centrale. L'auteur chrétien, Origène, estimait que «le signe est une façon d'exprimer quelque chose d'invisible par une chose visible».[29] Les signes créés en briques sur l'abside de l'église de Lesnovo ou bien sur les églises de l'architecture byzantine tardive de Thessalonique possèdent une sorte de mouvement ondulant des deux ornements multipliés qui suivent la direction transversale. Une observation active de deux schémas picturaux produit un mouvement perpétuel où l'observateur prend part de cet événement graphique. Cet effet agrandit l'éventail des significations.[30] Afin de rendre plus lisible le texte architectural exprimé en briques, il est important d'éclaircir

[24] J-C. Bonne et al., *Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement?*, Perspective. La revue de l'INHA, 2010/2011-1 (Paris 2010), 38. Ces ornaments se trouvent sur les habits de Jean Oliver, le fondateur de Lesnovo, sur le coté nord du naos, juste à côté de l'entrée de la proscomidia et sur le mur nord du narthex (fig. 5); Gabelić, *op. cit.*, 114. L'ornament créé de deux lignes croiseés se trouve sur la representation d'un enfant avec les habits de moines dans la composition de *Enseignement de saint Athanase d'Alexandrie*. Elle se trouve sur le pendentif sud-ouest du narthex de l'église de Lesnovo; *Ibid.*, 162, fig. 75. Un ornament pareil se trouve entre les representaions des aigles bycephales sur le socle du narthex de l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren (fig. 6). Cet ornament est en combinaison avec deux points rouges sur l'axe vertical et deux signes qui resemblent à une lettre latine sur l'axe horizontale; D. Panić, G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, 61. Ces ornaments exigent de nouvelles recherches comme d'ailleurs le sujet sur la relation entre la cour terrestre et la cour celeste; cf. W. Woodfin, *Celestial hierarchies and earthly hierarchies in the art of the Byzantine Church*, in: *The Byzantine World*, ed. P. Stephenson, London 2010, 303–319 (avec la littérature).

[25] Mango, Hawkins, *op. cit.*, 181 (avec la littérature); R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington 1987, 70–71. Il s'agit ici de «evidently a family emblem» et «also found on coins of Andronikos II, and for decades both continue to be employed emblematically by the Paleologan dynasty in a variety of media, *including sculpture*»; cf. Nelson, *op. cit*, 34, 35. Le capitole de la crypte de l'*église de Saint* Démétrios à Thessalonique, insuffisamment exploré; *Ibid.*, 39, n. 18.

[26] V. opinion d'U. M. Rüth [*Die Farbegebung in der byzantinischen Wandmalerei der spätpaläologischen Epoche (1341-1453)*, Bonn 1977, 770–775, 859–867] sur le rôle de la couleur dans la peinture byzantine; . Le motif formé d'une combinaison de svastika et de méandre ressemble à un motif de l'abside de l'église sud du catholicon du monastère de Constantin Lips. V. le sujet sur la conception de revêtement de l'abside: J. S. Ćirić, *Artikulacija istočne fasade katolikona manastira Konstantina Lipsa u Carigradu*, in: *Niš i Vizantija. Zborik radova V*, ed. M. Rakocija, Niš 2007, 315–329. L'étude sur l'abside sud de l'église de Constantin Lips et sa transfiguration de revêtement par une illusion optique est en préparation.

On pourrait comparer le motif formé de svastika et d'un méandre avec le motif identique sur la voûte sud-est du exonarthex de Chora. Sur cette mosaïque, le motif du svastika et méandre présentent aussi l'image du labyrinthe. Le motif est formé de succession des lignes verticales et horizontales avec une petite ligne sous angle de 90° posées au centre. Ce méandre fait une sorte de mouvement en plusieurs directions autour des initiales de Jésus Christ sur le médaillon exprimé en mosaïque. Il est évident qu'il s'agit de prérogatives divines. Cf. P. Borgeaud, *The Open Entrance to the Closed Palace of the King: the Greek Labyrinth in Context*, History of Religions 14/1 (1974) 1–27.

[27] D. Russo, *Herbert L. Kessler. Les jeux du texte et de l'image. La libération du visuel dans l'art médiéval*, Revue de l'art 164 (2009) 71.

[28] Sur la nature de l'image byzantine, où «Ce qui est ne se voit pas, ni ne se donne; ce qui se voit et se donne, n'est pas», v. D. Barbu, *L'image byzantine: production et usages*, Annales. Histoire, Sciences Sociales 51/1 (1996) 71.

[29] A. F. Losev, *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo,* Moskva 1976, 68–134.

[30] Sur la relation entre l'image-l'espace-l'observateur cf. N. Isar, *The Vision and Its "Exceedingly Blessed Beholder": Of Desire and Participation in the Icon*, Res: Anthropology and Aesthetics 38 (2000) 56–72. Surtout: «to see the divine as something external is to be outside it; to become it is to be most truly in beauty: since sight deals with *the external, there can here be no vision unless in the sense of identification with the object*» (*Ibid.*, 66).

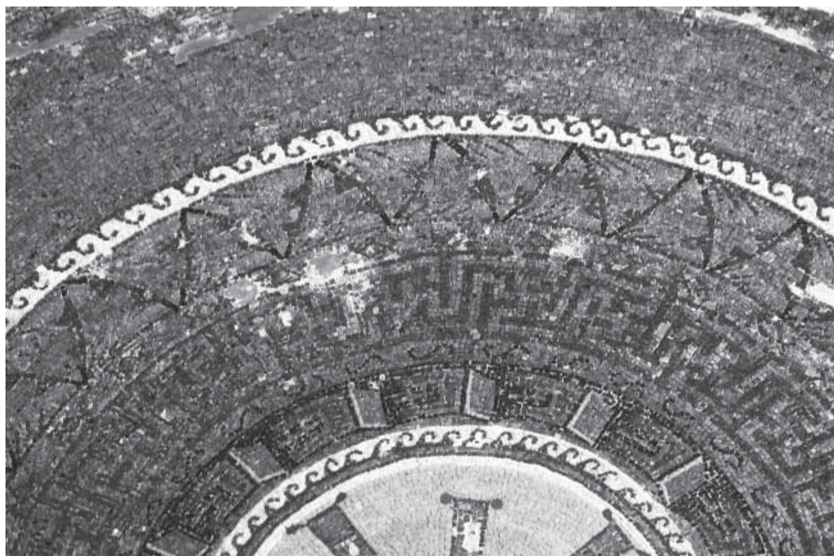
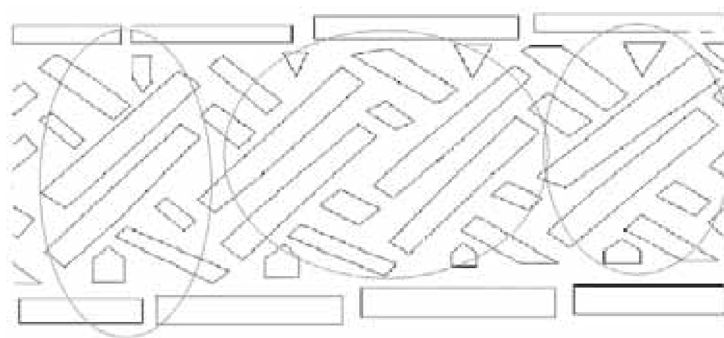


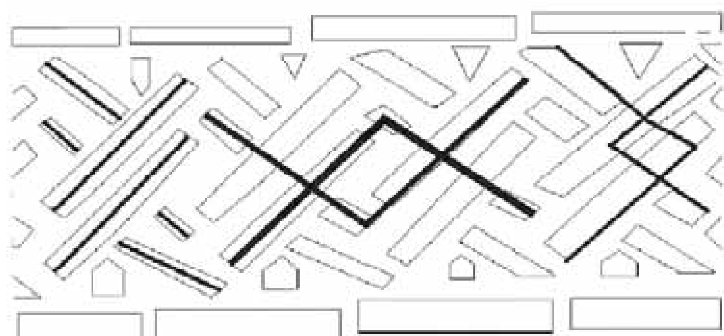
Fig. 7. *Eglise principale de monastère du Chora, Constantinople, mosaïque de la voûte sud-est de l'exonarthex, photo J. S. Ćirić*





*Fig. 8. Comparaison entre les absides des églises de Lesnovo et des Saints-Apôtres à Thessalonique, photo J. S. Ćirić*





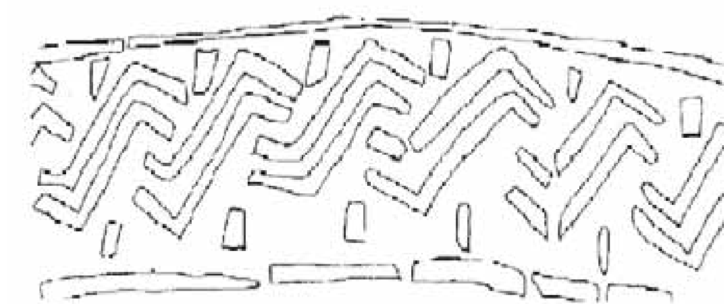


*Fig. 9. Eglise de Lesnovo, revêtement de l'abside, dessin J. S. Ćirić*

quelques problèmes sur les opinions récentes concernant les motifs du revêtement. Nous pouvons lire que «most of the brick patterns become confined to discrete spaces framed by niches, blind arches (..) always restricted by architectural features (niches, lunettes)»[31] et que «architectural elements were used playfully and in *exaggerated* quantities».[32] Si les signes exprimés par l'emploi des briques sont posés juste au-dessus ou au-dessous des niches, les détails minutieux des trois niches aveugles de l'Arbor Vitae[33] avec le pavage en losanges jointifs, prennent part d'une manière synchronique dans la conception optique et sémantique du revêtement, ce qui sous-entend une lecture identique. La multiplication et la combinaison des deux signes créent une sorte d'expérience visuelle dynamique, en devenant ainsi l'instrument de la création picturale du revêtement. Le rassemblement des signes compose ainsi un nouveau discours de l'observation de l'axe horizontal de l'abside, structurée en tant que «le premier signe d'une association du signifiant et signifié, transformé en signifiant d'un nouveau signifié et en *composante de l'autre signe*.[34] L'architecte de l'église de Lesnovo «l'un parmi les meilleurs»[35] sous influence de l'architecture de Constantinople et de Thessalonique et probablement d'un autre centre de l'architecture de cette époque,[36] crée une «image en mouvement», l'image qui peut entrer en combinaison avec les autres et qui se modifie en même temps par la simulation du «mouvement» des emblèmes. Ainsi les emblè-



[31] J. Trkulja, *Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Facades 1204-1453,* Princeton 2004, 20, 182 (thèse de doctorat non publiée, Princeton University).

[32] *Ibid.*, 183. Pour les opinions opposées cf. Korać, Šuput, *op.cit.*, 286–290, aussi 393, 395, 396, 397.

[33] R. Bauerreiss, *Arbor Vitae: Der 'Lebensbaum' und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, München 1938. Arbor Vitae se trouve très souvent sur les miniatures des murailes de Zion, Nice, Césarée, Nazareth et Alexandrie (Athos, Vatopedi, *cod. 107*, fols. 47v, 203v, 136r, 82r, 227r), v. G. Galavaris, *The Illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, pl. LXI–LXIV. Comparer le schéma linéaire de la représentation de la Descente du *Saint-Esprit qui ressemble au schéma* d'Arbor Vitae: *Ibid.*, pl. LXIX (Athos, Dionysiou, *cod. 61*, fol. 21v); J. S. Ćirić, *Décryptage du mur: l'Arbre de Vie dans l'architecture byzantine tardive,* in: *Spaces of Memory: Architecture – Heritage - Art,* ed. A. Kadijević, D. Bulatović, M. Popadić, Belgrade 2012 (à paraître).

[34] R. S. Nelson, *Aproprijacija*, in: *Kritički termini istorije umetnosti*, ed. R. S. Nelson, E. Shiff, Novi Sad 2004, 211. Le composant d'un signe dans l'autre et vice versa existent aussi sur l'autre signe peint sur le socle du narthex de l'église de la Vierge Ljeviška.

[35] Korać, Šuput, *op. cit.,* 349.

[36] Cf. R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1979, 453–464. S. Ćurčić, *The Architecture of Lesnovo in the Light of Political Realities in mid-Fourteenth-Century Macedonia*, Abstracts of Papers – Byzantine Studies Conference 14 (Houston 1988) 22; idem, *The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans*, DOP 57 (2004) 66–83 (avec la littérature). L'influence du programme de revêtement de l'abside de Saint Élie, ou l'église de Saints Apôtres sur le concept de la couronne horizontale de l'abside de l'église de Lesnovo. Ces considérations mènent vers autres recherches et exigent des recherches importantes. Les informations plus concrètes se trouvent in: R.

mes faisant partie de l'ensemble du revêtement de l'église de Lesnovo s'articulent mutuellement en tant que détail dans l'ensemble mais aussi en tant que la totalité dans ses propres segments avec d'autres ornements sur le revêtement. Ils constituent une sorte de partition échiquetée ou bien d'oculus composé de briques radialement posées. Cette polysémie de revêtement incite l'observateur à remarquer un mécanisme variable des ornements ou bien un mouvement de l'esprit, car «cet objet ne peut avoir ni une forme circulaire, ni carré, ni n'importe quelle autre. On ne peut pas le saisir sans faire un mouvement constant de notre regard».[37] Comportant les lettres alpha et oméga, ces deux emblèmes de revêtement de l'abside peuvent être interprétés du point de vue morphologique en tant qu'images d'une provenance théologique (fig. 9). Il s'agit des signes échangeant mutuellement leurs significations, possédant «le nom» et «la parole», mais diversifiés par leur descriptif. D'après saint Augustin, les objets désignés dans leur usage sont plus importants que leurs signes.[38] Comportant les lettres alpha et oméga, ces deux emblèmes traduisent la matière eschatologique, exprimée dans Le Livre d'Isaïe 44:6 et dans L'Apocalypse de Jean 1:8, 11, 22:13, qui nous emmènent vers l'objet exprimé par les signes emblématiques: la présence du Logos qui, par le corps de Jésus Christ devient le médiateur entre Dieu et les hommes.[39]

Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, in: idem, *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance ert*, London–New York 1969, 115–150.

[37] Cf. V. V. Bičkov, *Estetika otaca crkve, apologete, blaženi Avgustin*, Beograd 2010, 611. Sur le rôle de l'observateur et la reception des phenomenes optiques de l'image, surtout «to see the walls that seem to descend on us and to close in on us, is to feel a sense of movement within ourselves, when we look at them from the outside, or from above, or to be drawn ineluctably in, as we find ourselves forced to move along with and within them», cf. D. Freedberg, *Movement, Embodiment, Emotion,* in: *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, ed. T. Dufrêne, A.-C. Taylor, Paris 2009, 38.

[38] «Res quae significatur, pluris quam signa esse pendendas»; A. R. Marcus, *St. Augustine on Signs*, Phronesis. A Journal for Ancient Philosophy 2/1 (Leiden 1957) 64–65.

[39] L'idée pareille à celle d'Origène: «Ainsi est-il (le Sauveur) donc le premier et le dernier. S'il existe des caractères gravées par Dieu – comme il en existe en fait – que les saints déchiffrent en avouant qu'ils déchiffrent les tablettes du ciel, les lettres qui doivent permettre de connaitre les réalités célestes, ce sont les notions concernant le Fils de Dieu, réparties à partir d'alpha et la suite jusqu'a oméga», v. *Origène. Commentaire sur saint Jean*, ed. C. Blanc, I, Paris 1966, 168–169**.** Aussi, saint Clément d'Alexandrie: «…the sensible forms are vowels, which explains why the Lord was known as the Alpha and Omega, the beginning and the end. The sign AW is easily associated with Christ when one discovers a numerical equivalence with the name of the dove, another well-known Christian symbol» (J. Drucker, *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination*, London 1995, 87).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Acović D., *Heraldika i Srbi,* Beograd 2008.

Babuin A., *Standards and insignia of Byzantium*, Byzantion 71/1 (2001) 7–59.

Barbu D., *L'image byzantine: production et usages,* Annales. Histoire, Sciences Sociales 51/1 (1996) 71.

Bauerreiss R., *Arbor Vitae: Der 'Lebensbaum' und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, München 1938.

Bičkov V. V., *Estetika otaca crkve, apologete, blaženi Avgustin*, Beograd 2010.

Bonne J-C. et al., *Y a-t-il une lecture symbolique de l' ornement?*, Perspective. La revue de l'INHA, 2010/2011-1 (Paris 2010), 38.

Borgeaud P., *The Open Entrance to the Closed Palace of the King: the Greek Labyrinth in Context*, History of Religions 14/1 (1974) 1–27.

Buchwald H., *The concept of style in Byzantine architecture*, in: idem, *Form, Style, and Meaning in Byzantine church Architecture*, Aldershot 1999, VII, 9

Cernovodeanu D., *Contributions à l'etude de l'héraldique byzantine et postbyzantine*, JÖB 32/2 (1982) 409–422.

Ćirić J. S., *Artikulacija istočne fasade katolikona manastira Konstantina Lipsa u Carigradu*, in: *Niš i Vizantija. Zbornik radova V*, ed. M. Rakocija, Niš 2007, 315–329.

Ćirić J. S., *Décryptage du mur: l'Arbre de Vie dans l'architecture byzantine tardive,* in: *Spaces of Memory: Architecture – Heritage - Art,* ed. A. Kadijević, D. Bulatović, M. Popadić, Belgrade 2012 (à paraître)

Ćorović-Ljubinković M., *Predstave grbova na prstenju i drugim predmetima materijalne kulture u srednjovekovnoj Srbiji*, in: *O knezu Lazaru*, ed. I. Božić, V. J. Djurić, Beograd 1975, 171–182.

Ćurčić S., *The Architecture of Lesnovo in the Light of Political Realities in mid-Fourteenth-Century Macedonia*, Abstracts of Papers – Byzantine Studies Conference 14 (Houston 1988) 22.

Ćurčić S., *The Role of Late Byzantine Thessalonike in Church Architecture in the Balkans*, DOP 57 (2004) 66–83.

Drucker J., *The Alphabetic Labyrinth. The Letters in History and Imagination*, London 1995.

Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998.

Galavaris B. G., *The Illustrations of the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969.

Grabar O., *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.

Freedberg D., *Movement, Embodiment, Emotion,* in: *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, ed. T. Dufrêne, A.-C. Taylor, Paris 2009, 38.

Isar N., *The Vision and Its "Exceedingly Blessed Beholder": Of Desire and Participation in the Icon*, Res: Anthropology and Aesthetics 38 (2000) 56–72.

Ivanišević V., *Razvoj heraldike u srednjovekovnoj Srbiji,* ZRVI 41 (2004) 213–234.

Kazhdan A., *Coat of Arms*, in: *ODB*, ed. A. Kazhdan, I, New York–Oxford 1991, 472.

Korać V., *Spomenici monumentalne srpske arhitekture XIV veka u Povardarju*, Beograd 2003.

Korać V., Šuput M., *Arhitektura vizantijskog sveta*, Beograd 1996.

Krautheimer R., *Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"*, in: idem, *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance art*, London–New York 1969, 115–150.

Krautheimer R., *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth 1979.

Kyritses D., *The Byzantine Aristocracy in the 13th and Early 14th Centuries*, Cambridge Mass. 1997 (thèse de doctorat non publiée, Harvard University**)**, 248.

*Lactance. De la mort des persécuteurs*, ed. J. Moreau, Paris 1954.

Losev F. A., *Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo,* Moskva 1976.

Magdalino P., *Byzantine Snobbery*, in: *The Byzantine aristocracy, IX to XIII centuries*, ed. M. Angold, Oxford 1984, 58–78.

Mango C., Hawkins E. J. W., *Additional Finds at Fenari Isa Camii*, *Istanbul*, DOP 22 (1968) 177–184.

Marcus A. R., *St. Augustine on Signs*, Phronesis. A Journal for Ancient Philosophy 2/1 (Leiden 1957) 64–65.

Marinis V., *The Monastery Tou Libos: Architecture, Sculpture and Liturgical Planning in Middle and Late Byzantine Constantinople* , Urbana–Champaign 2004 (thèse de doctorat non publiée, University of Illinois).

Millet G., *Broderies religieuses de style byzantine*, Paris 1947.

Nelson R. S., *Heavenly Allies at the Chora,* Gesta 43/1 (2004) 31–40.

Nelson R. S., *Aproprijacija*, in: *Kritički termini istorije umetnosti*, ed. R. S. Nelson, E. Shiff, Novi Sad 2004.

*Origène. Commentaire sur saint Jean*, ed. C. Blanc, I, Paris 1966.

Ousterhout R., *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington 1987.

Ousterhout R., *The Byzantine Heart*, Zograf 17 (1986) 36–44.

Ousterhout R., Bakirtzis Ch., *The Byzantine Monuments of the Evros/Meriç River Valley,* Thessaloniki 2007.

Ousterhout R., *Symbole der Macht. Mittelalteriche Heraldik zwischen Ost und West*, in: *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen:*

*Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, ed. M. Mersch, U. Ritzerfeld, Berlin 2009, 91–109.
Ousterhout R., *Master Builders of Byzantium*, Princeton 1999.
Panić D., Babić G., *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, 61.
Parsons Lillich M., *Heraldry: How to Crack the Code*, Gesta 30/1 (1991) 41–47.
Pastoureau M., *L'Art héraldique au Moyen Age*, Paris 2009.
Rautman M. L., *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki: A Study in Early Palaeologan Architecture*, Bloomington 1984 (thèse de doctorat non publiée, Indiana University), 194.
Rüdt von Collenberg W. H., *Byzantinische Präheraldik des 10. und 11. Jahrhunderts?*, in: *12. Internationaler Kongreß für genealogische und heraldische Wissenschaften, München 1974. Kongreßbericht*, ed. H.-U. Freiherr von Rueepprecht et al., Bd. H, Stuttgart 1978, 169–181.
Rüth U. M., *Die Farbegebung in der byzantinischen Wandmalerei der spätpaläologischen Epoche (1341-1453)*, Bonn 1977.
Russo D., *Herbert L. Kessler. Les jeux du texte et de l'image. La libération du visuel dans l'art médiéval*, Revue de l'art 164 (2009) 67–73.
Soloviev A., *Les Emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves,* Seminarium Kondakovianum 7 (1935) 119–164.
Soloviev A., *Istorija srpskog grba i drugi heraldički radovi*, ed. A. Palavestra, Beograd 2000.
Trkulja J., *The Façade Decoration of Byzantine Churches: Symbolic, Spatial and Performative Aspects*, in: *Spatial Icons. Textuality and Perfomativity*, ed. A. Lidov, Moscow 2009, 20, 75.
Trkulja J., *Aesthetics and Symbolism of Late Byzantine Church Facades 1204-1453,* Princeton 2004 (thèse de doctorat non publiée, Princeton University).
Vikan G., *Review of Hugo Buchtal and Hans Belting, Patronage in Thirteenth century Constantinople. An Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy*, Art Bulletin 63/2 (1981) 325–328.
Woodfin W., *Celestial hierarchies and earthly hierarchies in the art of the Byzantine Church*, in: *The Byzantine World*, ed. P. Stephenson, London–New York 2010, 303–319.
Young B., *Needlework by Nuns: Medieval Religious Embroidery*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin 28/6 (1970) 263–277.

# Амблеми на апсиди цркве у Леснову

Јасмина Ћирић

У раду се разматрају недовољно познати амблеми препознати на неколико позновизантијских примера уметничке делатности. У контексту питања која се у вези с применом амблема отварају неопходно је подсетити на то да је опека била један од веома коришћених материјала у артикулацији зида. На примеру фасадног обликовања поткровног венца апсиде Леснова могуће је разумети „поруке" опеком остварених геометријских представа, недовољно прецизно препознатих као „аниконична декорација". На фасадном платну апсиде, односно „спољашњој" слици најсветијег простора храма Светог архистратига Михаила у Леснову, вероватно подигнутог око 1340/1341. године, испод назубљеног венца опеке пласиран је венац удвојеног меандра који сачињавају дијагонално положене удвојене опеке; на њихове завршетке опека се прислања под углом од деведесет степени, с горње стране усмерена према десној страни, а са доње налево, према јужној страни. У основном облику венац који твори удвојени трансверзални Z меандар може се посматрати као целина пласирана на свим страницама апсиде (како је сагледавана у историографији) и као носилац два орнамента, не случајно визуелно наглашена испод и изнад венца вертикално положеним правоугаоно сеченим комадима опеке. Збир појединачних елемената окренутог Z истовремено садржи облик двеју дијагонално укрштених линија и два укрштена орнамента налик латиничком V.

Осим на апсиди лесновског храма, поменути амблеми појављују се на североисточној страни тамбура централне куполе и апсиди цркве Светог Илије у Солуну, као и на источној фасади солунске цркве Светих апостола, где су централна апсида и апсиде проскомидије и ђаконикона визуелно обједињене истим венцем тако да орнаменти мултипликовани у два визуелно супротстављена венца доприносе ефекту огледалске симетрије. Сличне назнаке амблематских представа сачуване су на остацима саркофага датованог у крај XIII и почетак XIV века из манастира Константина Липса у Цариграду, на мозаику југоисточног свода спољне припрате манастира Христа Хоре у Цариграду, на соклу припрате цркве Богородице Љевишке у Призрену, као и на одећи Јована Оливера, ктитора Леснова.

У раду се закључује да се потврдно може одговорити на питање о томе да ли се одређена хералдичка представа у својству кодификованог „знака" појављује као сегмент обликовања фасаде у градитељској делатности позне Византије и средњовековне Србије. При томе је назначено да разумевање тог питања имплицира разумевање теорије и природе византијског амблема којим доминира знак. Разматрани амблеми/знакови, који су приказани опеком како на апсиди лесновског храма тако и на солунским позновизантијским градитељским делима, остварују својеврсно трансверзално таласно кретање два мултипликована орнамента. Активно посматрање пиктуралних схема фасаде имплицира континуирано „кретање", чиме посматрач постаје део својеврсне хореографије што побуђује мисао о већем дијапазону значења. Фасадна полисемија подстиче посматрача на посматрање променљивог механизма орнамента, односно на телесна кретања духа, јер „не можемо судити ни о округлом, нити о четвороугаоном, нити о било каквом другом предмету, нити их можемо осећати, не вртећи их пред очима". С обзиром на то да се састоје од знакова који се узајамно означавају, али нису истоветни, два амблема на фасадном платну лесновске апсиде могу бити схваћена као слова алфа и омега која садрже и „име" и „реч". Тако се долази и до предмета означеног амблематским знаковима: то је оваплоћење Логоса који је постао посредник између Бога и људи.

# Црква Свете Богородице у селу Модришту

Сашо Цветковски*

Музеј „Др Никола Незлобински“, Струга

UDC 726.5:75.052].033(497.7 Modrište)”13”
DOI 10.2298/ZOG1135193C
Оригиналан научни рад

*Црква Св. Богородице у селу Модришту у Поречју, својом првобитном архитектуром, концепцијом унутрашњег простора, сликаним програмом и необичним иконографским решењима, убраја се међу занимљивије властелинске цркве из треће четвртине XIV века. На основу програмских и стилских одлика аутор датује фреске између 1360. и 1380. Сматра, такође, да треба одбацити могућност идентификације ове цркве са Модричким манастиром који се спомиње у изворима почетком XIV века.*

*Кључне речи: Модрипите, црква Свете Богородице, зидно сликарство*

*The Church of the Virgin in the village of Modrište in the Poreče district with its original architecture, conception of the internal space, painted programme and unusual iconographic solutions, ranks among the more interesting churches erected by the nobility in the third quarter of the fourteenth century. The features of its programme and artistic style suggest that its frescoes date from between 1360 and 1380. According to the results of his analysis, the author considers that one should rule out the possibility of identifying this church with the Monastery of Modrič, which is mentioned in sources at the beginning of the fourteenth century.*

*Key words: Modrište, the Church of the Virgin, wall painting.*

У поречком крају, низводно низ реку Треску, између Македонског Брода и Самокова расуто је више средњовековних цркава, од којих најстарије потичу из треће четвртине XIII века.[1] Ту се налазе споменици који су настали током последњих деценија византијске власти на том подручју, као и неколико цркава из друге половине XIV века,[2] али је највећи број њих из поствизантијског периода – XVI и XVII века.[3] Као једна од значајнијих цркава у крају издваја се црква Свете Богородице код села Модришта, поред саме реке Треске. Њену важност уочили су и први истраживачи који су тридесетих година прошлог века у поречко-бродском крају пописивали старине и црквене споменике.

Прве податке о Богородичиној цркви доноси П. Јовановић у белешкама које је водио током својих антропогеографских истраживања поречког краја. Он даје кратак опис грађевине, то јест њених остатака, и уочава вредност преосталих фресака у источном делу цркве, наглашавајући да су то најлепше фреске које је видео у црквама Поречја. Он први објављује фотографске снимке што показују стање у којем се црква тих година налазила (сл. 1), а међу њима и фотографије на којима се још добро виде фреске у њеном олтарском делу (сл. 2).[4] На крају свог кратког текста Јовановић, несумњиво вођен именом самог села Модришта, допушта могућност поистовећења остатака те цркве са остацима модричког манастира, који се помиње у изворима из прве половине XIV века.[5]

Неколико година након објављивања Јовановићевог извештаја Поречје обилази и Франце Месеснел, тада већ искусан истраживач средњовековних споменика у Македонији. Приликом својих теренских истраживања он је обишао више споменика у том крају, међу којима и развалине Богородичине цркве код села Модришта (сл. 3). У свом тексту Месеснел даје подробан опис архитектуре, основни план цркве (цртеж 1), говори о

* cvetkovskisaso@gmail.com

[1] Ц. Грозданов, *Требино*, in: *Кирило-методиевскот (старословенскиот) период и кирило-методиевската традиција во Македонија*, ed. Б. Конески et al., Скопје 1988, 241–248 (= idem, *Студии за Охридскиот живопис*, Скопје 1990, 75–83). У манастирској цркви Свете Богородице у селу Манастирецу недавно је, после обављених конзерваторских радова на цркви, откривен првобитни живопис у олтару и наосу из треће четвртине XIII века, cf. М. Машнић, *Поречки манастир Рођења Богородице у селу Манастирцу у Македонији (о архитектури, програму и стилским одликама новооткривених фресака)*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова* II, Ниш 2004, 279–295.

[2] Eadem, *Прелиминарна сазнања о сеоској цркви Ваведења Богородичиног у Поречком Здуњу – о једном непознатом средњовековном споменику*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова* I, Ниш 2003, 249–260.

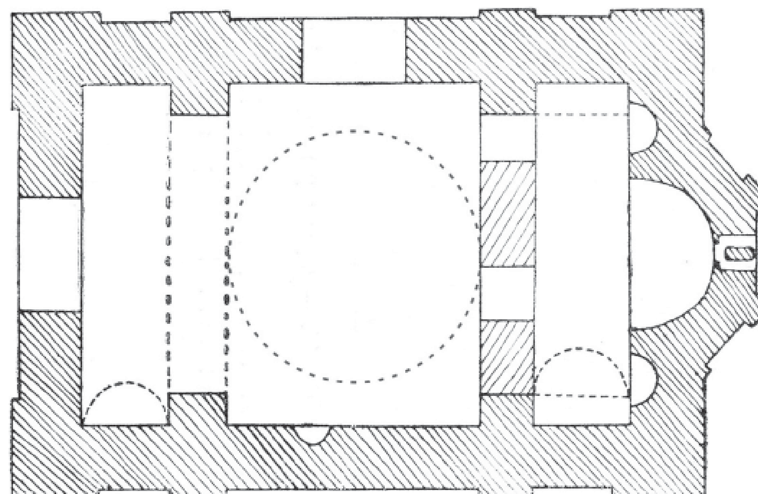
[3] Eadem, *Манастириот Св. Никола Поречки*, Културно наследство 14/15 (1987/1988) 5–21; eadem, *Прилози за три малку познати споменици од кичевско-бротскиот крај*, Културно наследство 16 (1989), Скопје 1993, 95–106; З. Расолколска-Николовска, *Еден редок иконографки елемент во сликарството на третата деценија на XVII век*, in: *Зборник. Средновековна уметност* 1 (1993) 125– 129; М. Машнић, *Манастирот Ореоец*, Скопје 2007.

[4] П. С. Јовановић, *Модрички манастир*, Гласник Скопског научног друштва 3 (1925) 277–280.

[5] *Ibid*., 280. Двадесетих година прошлог века у селу Модришту могла се још видети беговска кула која је зидана каменом из порушене цркве Свете Богородице. Сведочанство о њеном изгледу оставио је у слободном цртежу Пера Јовановић, који је тих година проучавао област Поречја, cf. П. Јовановић, *Поречe*, in: *Насеља и порекло становништва*, ed. Ј. Ердељановић, књ. 28, Београд 1935, 272, ск. 4.



*Сл. 1. Света Богородица у селу Модришту, поглед на североисточну страну (око 1925), фото: П. Јовановић*
*Fig. 1. Church of the Virgin in Modrište, an exterior view looking the north-east (ca. 1925), photo: P. Jovanović*



*Цртеж 1. Св. Богородица у Модришту, основа (Ф. Мессеснел)*
*Drawing 1. Church of the Virgin in Modrište, ground plan (F. Messesnel)*

начину зидања и обликовању фасада, а наводи и тачне димензије грађевине, на којој су се још могли видети остаци пандантифа, поткуполних зидова, као и делови свода олтара. Поред тога, значајни су и Месеснелови описи зидног сликарства, тада сачуваног не само у источном делу цркве, где је живопис био у најбољем стању, већ и на северном и западном зиду наоса. Он не улази у разматрање програма и иконографије, али на основу стилских одлика живописа, за који истиче да је велике вредности, цркву датује у другу половину XIV века.[6] Месеснел је, уз то, одлучно одбацио могућност њеног поистовећења с модричким манастиром.[7]

Између два светска рата о појединим црквама у поречком крају писали су, без већих научних амбиција и истраживачких резултата, и В. Марковић, В. Р. Петковић, Р. Грујић и М. Пурковић.[8]

О цркви Свете Богородице у Модришту В. Р. Петковић писао је и касније, али углавном понављајући гледишта која је о тој цркви већ био изнео. Он је поистовећује с некадашњим модричким манастиром и помиње да се име игумана тог манастира наводи у *Светостефанској повељи* краља Милутина. По Петковићевом мишљењу, фреске стилски припадају сликарству XIV века.[9]

Касније је и К. Балабанов ову цркву, за коју пише да је посвећена светом Атанасију, поистоветио с модричким манастиром и на основу стилских одлика фреске датовао у прве деценије XIV века. Он сматра да су живопис извели припадници сликарске радионице која је сликала фреске у цркви Светог Николе Шишевског.[10]

Фотографски снимци П. Јовановића и Месеснелове теренске белешке и после толико година представљају више него значајан документарни материјал, који омогућава потпуније сагледавање и поузданији приступ целовитом проучавању цркве у селу Модришту. У међувремену је она прилично нестручно обновљена, што је за последицу имало промену њеног првобитног архитектонског изгледа. Интервенције на грађевини проузроковале су додатна оштећења већ фрагментарног живописа, а део сликарства у наосу и на западном зиду заувек је изгубљен.

Данас, после обнове, грађевина је мала једнобродна црква с полуобличастим сводом и нивоом пода вишим за педесетак сантиметара од првобитног, без икаквог трага некадашњег зиданог иконостаса, замењеног једноставном дрвеном конструкцијом. Готово сви зидови у унутрашњости премалтерисани су, а у појединим деловима и прекречени јаркозеленом бојом, па је од

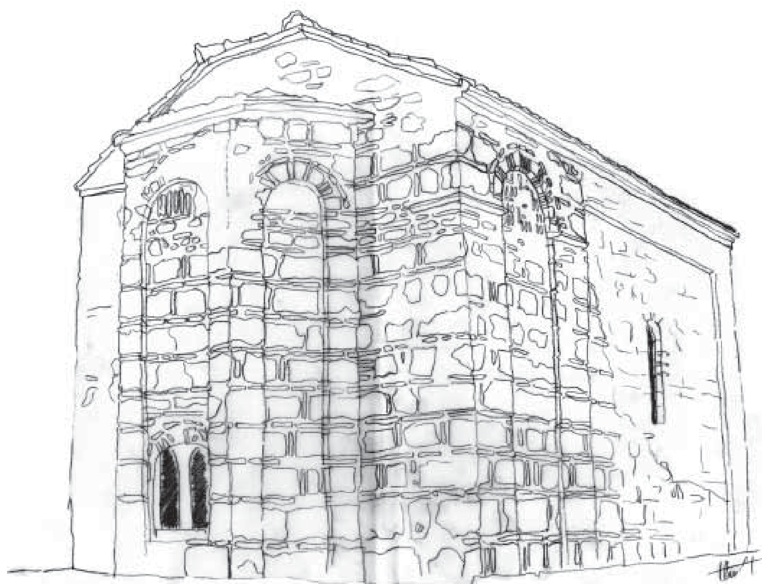
[6] Ф. Месеснел, *Топографске белешке о неким црквеним споменицима у Поречу*, Гласник Скопског научног друштва 13 (1934) 178–183.

[7] *Ibid*., 183.

[8] В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 96; В. Р. Петковић, *Извештај о стању и раду Народног музеја*, Годишњак СКА 30 (1921) 242; idem, *Стари српски споменици у Јужној Србији*, Скопје 1924, VII; Р. М. Грујић, *Споменица српско-православног саборног храма Свете Богородице у Скопљу 1835–1935*, Скопље 1935, 140; М. Пурковић, *Попис цркава у старој српској држави*, Скопље 1938, 23, 32.

[9] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 39.

[10] К. Балабанов, А. Николовски, Д. Ћорнаков, *Споменици на културата на Македонија*, Скопје 1980, 275 (К. Балабанов). Када је реч о модричком манастиру, до сада је у стручној литератури изнето неколико различитих мишљења о томе где се он налазио. Игуман тог манастира први пут се помиње у *Светостефанској повељи* краља Милутина, и то на деветом месту, испред игуманâ хтетовског, гостиварског, нагоричког и скопског манастира [Љ. Ковачевић, *Светостефанска хрисовуља*, Споменик СКА 4 (1890) 10]. Поред покушаја да се модрички манастир поистовети са остацима цркве поред села Модришта у поречком крају, изнете су и другачије претпоставке. Тако В. Марковић претпоставља да се манастир налазио код села Модрич у Струшком Дримколу, између Струге и Дебра (Марковић, *Православно монаштво*, 96), а Т. Томовски, који је том питању посветио посебну расправу, сматра да се модрички манастир налазио у Доњем Пологу, између Тетова и Гостивара, код села Пирог [Т. Томовски, *Убикацијата на Модричкиот манастир*, Годишен зборник на Филозофски факултет 23 (1971) 225–227]. Након толико година и изнетих различитих мишљења врло је тешко одређеније говорити о модричком манастиру. У *Светостефанској повељи* краља Милутина, нажалост, само се помиње његов игуман, без навођења других података о манастиру. Ако се прати начин навођења игуманâ угледних манастира у Милутиновој повељи, примећује се да је модрички игуман наведен одмах после игуманâ најугледнијих манастира у старим српским земљама. Састављач повеље имао је у виду географски принцип, па је прво навео игумане најудаљенијих манастира, а затим оних у новоосвојеним средишњим подручјима, па су зато игумани нагоричког, хтетовског и скопског манастира поменути после модричког. У документима из средине XIV века повезаним с тетовским манастиром Свете Богородице помиње се извесни „кир Калиник из Модриче“ (А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Београд 1926, 130), а затим се у повељи краља Душана и његовог сина Уроша издатој том манастиру помињу модричке међе између села Стенче и Гостивара (С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 658). На основу садашњег стања Богородичине цркве у Модришту и њених скромних димензија тешко би се могло помислити да је реч о остацима некадашњег модричког манастира.



*Цртеж 2. Света Богородица у селу Модришту, поглед на североисточну страну (Г. Патчев)*
*Drawing 2. Church of the Virgin in Modrište, an exterior view looking the north-east (G. Patčev)*



*Сл. 2. Света Богородица у селу Модришту, поглед на олтарски простор (око 1925) фото: П. Јовановић)*
*Fig. 2. Church of the Virgin in Modrište, an interior view looking the altar area (ca. 1925), photo: P. Jovanović*

некадашњег занимљивог живописа преостао само део у олтарском простору. Све то не умањује уметничке вредности сачуваних фресака, које садрже и нека веома занимљива иконографска решења.

Првобитни изглед цркве данас се може реконструисати само на основу старих фотографија П. Јовановића и Ф. Месеснела (сл. 1–3). На њима се види да је средином треће деценије XX века од првобитне грађевине био сачуван само источни део цркве са олтарским простором засвођеним полуобличастим сводом, као и већи део северног зида и готово читав западни зид. Тих година још су били видљиви и масивни пиластри на западним деловима јужног и северног зида. Делови јужног зида већ тада су били потпуно порушени, а вероватно много пре тог времена страдала је куполна и сводна конструкција над наосом цркве.

На основу онога што је преостало од првобитне грађевине, посебно од источне фасаде и североисточног угла старог зида (цртеж 2), види се да је црква била грађена врло пажљиво. Фасаде су биле изведене великим и правилно обрађеним блоковима тамног пешчара, ређаним у правилне хоризонталне редове, а сваки од њих био је уоквирен опекама и спојницама малтера. Тај начин зидања примењен је од темеља до крова и поткуполних површина (сл. 4).

Олтарска апсида била је са унутрашње стране полукружна, а споља тространа и украшена високим слепим аркадама; на њој се налазио прозорски отвор у облику бифоре. Проскомидија и ђаконикон нису добили споља видљиве апсиде. На фотографији П. Јовановића види се да је изнад олтарског простора постојао извијен полуобличасти свод (сл. 1).

Концепција унутрашњег простора пресликана је на спољашњост цркве, што се и данас може видети на североисточном делу северног зида, где су се масивни унутрашњи пиластри оцртавали и на спољашњости здања (цртеж 2).

По свом архитектонском типу, Богородичина црква крај Модришта припада куполним црквама сажетог типа код којих је унутрашњи простор подељен на травеје, с тим што је западни вероватно имао функцију мале припрате (цртеж 1).[11] Такав тип црквених грађевина чест је у архитектури XIV века,[12] као што и сам начин зидања, елевација фасада и њихова обрада произлазе из градитељске традиције раног XIV века неговане на Балкану, у средњовековној Србији и Византији. Употреба правилно обрађених блокова пешчара, поређаних у хоризонталне низове раздвојене једним редом хоризонтално постављене опеке или с више њих, без велике употребе керамопластичне декорације на фасадама, може се видети на низу црквених споменика с почетка XIV века, како на владарским задужбинама тако и, нешто касније, на властеоским црквама.[13]

У цркви је првобитно постојао зидани иконостас, чији се остаци виде на фотографијама П. Јовановића (сл. 2).[14] Већ средином двадесетих година прошлог века он је био у врло лошем стању – горњи делови, на којима се налазила сликана декорација, били су порушени и преостали су само доњи масивни парапети са остацима насликаних завесица.

[11] Такво мишљење заступао је и Ф. Месеснел, који доноси план основе цркве, cf. Месеснел, *op. cit*., 179, сл. 12–13.

[12] О томе опширније, уз навођење више примера: И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 31–35.

[13] *Ibid*., 34–35; о истом питању детаљно: В. Кораћ, М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1996, 328–354; В. Кораћ, *Споменици монументалне српске архитектуре у Повардарју*, Београд 2003, passim.

[14] Јовановић, *op. cit*., 278, сл. 2.



*Цртеж 3. Св. Богородица у Модришту, живопис у олтарском простору, источна и северна страна (А. Атанасоски)*
*Drawing 3. Church of the Virgin in Modrište, wall painting in the altar area, eastern and northern walls (A. Atanasoski)*

Сматрамо да се јужни део иконостаса пружао до јужног зида, то јест да својевремено ту није постајао пролаз ка ђаконикону, а на такво мишљење наводи нас и поменути снимак. Северни део зиданог иконостаса био је ужи – што се види и на снимку – јер се поред њега са северне стране јасно запажа пролаз ка протезису цркве. На том делу било је места за сликање само једне представе, а то је највероватније био Богородичин лик.[15] С обзиром на литургијске и богослужбене потребе, на јужној половини иконостаса вероватно су биле насликане фигуре Христа и Јована Претече.[16]

Не улазећи у питање настанка и развоја зиданих иконостаса, само ћемо нагласити то да је њихова појава у средњовековним споменицима реткост, а из XIV века сачувано је свега неколико примера.[17] Најрепрезентативнији је свакако зидани иконостас из Старог Нагоричина, с потпуно очуваним сликаним програмом, а аутентичношћу се издваја и иконостас из Беле цркве каранске. За њим не заостају ни иконостаси из цркава Светог Николе у Липљану и Свете Богородице на Вражјем камену.[18] Традиција зиданих иконостасних преграда наставила се и у време османлијске власти, у уметности касног средњег века, о чему сведочи више сачуваних примера.[19]

Оно што представља посебну вредност цркве Свете Богородице у селу Модришту и издваја је од других споменика у поречком крају јесте њен живопис, који,

[15] На истом том месту, северно од царских двери, на зиданом иконостасу у цркви Светог Ђорђа у Старом Нагоричину насликана је фигура светог Ђорђа, патрона цркве, а на јужном делу налази се Богородичина представа, cf. Grabar, *op. cit.*, fig. 5; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 123, сл. 85.

[16] О сликаном програму олтарских преграда од времена раног хришћанства до касног средњег века, опширно, с навођењем писаних извора и многобројних примера сачуваних целина: Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 3–49. О неким зиданим иконостасима из XIV века: A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ЗРВИ 7 (1961) 17–22. Значајан прилог истраживањима развоја олтарских преграда и њиховог сликаног репертоара доноси M. Chatzidakis, *L'évolution de l'icone aux 11e–13e siècles et la transformation du templon*, in: *XVe congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports* III. *Art et archéologie*, Athènes 1976, 159–191.

[17] У неким периферним деловима Грчке и на егејским острвима појава зиданих иконоста последица је јаке локалне традиције, cf. H. Grigoriadou-Cabagnols, *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, CA 20 (1970) 186, fig. 7, 188. Леп пример с мноштвом сачуваних зиданих иконостасних преграда пружају цркве настале од средине XIII до средине XV века на острву Китери, cf. M. Chatzidakis, I. Bitha, *Corpus of the Byzantine Wall-Paintings of Greece. The island of Kythera*, Athens 2003, 59, fig. 1, 61, 91, fig. 8, 13, 102, fig. 1, 105, fig. 7–8, 107, 236, fig. 6, 254, fig. 5, 261, fig. 8.

[18] Grabar, *op. cit.*, 17–22, fig. 5; Бабић, *op. cit.*, 33, црт. 10; Ђорђевић, *op. cit.*, 35; М. Ракоција, *Црква Свете Богородице на Вражјем камену*, Саопштења 19 (1987) 87, сл. 8–9.

[19] Р. Станић, *Зидани иконостас цркве Арханђела Михаила у Поблаћу код Прибоја*, ЗЛУМС 19 (1983) 95–115; J. Николић, *Зиданиот*



*Сл. 3. Развалине цркве Свете Богородице у Модришту, око 1930 (фото: Ф. Месеснел)*
*Fig. 3. Ruins of the Church of the Virgin in Modrište, ca. 1930 (photo: F. Messesnel)*



*Сл. 4. Света Богородица у селу Модришту, поглед на североисточну страну*
*Fig. 4. Church of the Virgin in Modrište, an exterior view looking the north-east*

нажалост, данас постоји само у источном делу цркве – у олтарском простору, апсиди и на деловима источног и северног зида. Захваљујући фотографијама П. Јовановића и теренским белешкама Ф. Месеснела, као и Месеснеловом опису живописа видљивог у његово време, у могућности смо да дамо поуздан опис сликаног програма не само олтарског простора већ и појединих делова наоса, као и оног на западном зиду и у лунети изнад првобитних улазних врата.

У конхи олтарске апсиде данас се једино назиру контуре допојасне представе Богородице раширених руку, испред које је приказан мали Христос (цртеж 3). У зони испод ње, где се најчешће слика Причешће апостола, насликана је веома необична и иконографски сложена композиција с Христом Великим архијерејем у средини. Он је обучен у свечани сакос украшен мноштвом малих црвених крстова уоквирених кружним медаљонима, док се испод сакоса виде делови белог стихара и вертикалне црне ленте – реке (*ποταμοί*). Христос стоји на тамноцрвеном јастуку и у левој руци држи отворено јеванђеље, док десном благосиља (сл. 5). Са обе стране прилазе му свети архијереји. Натписи уз њих потпуно су уништени, па се они могу препознати искључиво на основу типолошких обележја.

Са десне Христове стране приказан је архијереј високог чела, кратке седе косе и густе беле браде, проширене на крајевима крупним белим увојцима (сл. 6). Он носи полиставрион, испод којег се виде богато украшен епитрахиљ и надбедреник, као и дуг бели стихар. У левој руци држи затворено јеванђеље, а десном указује на Христа. Типолошке одлике његовог лика говоре о томе да је реч о светом Григорију Богослову. Иза њега је представљен још један архијереј високог чела, кратке седе косе и беле кратке браде, такође у полиставриону испод којег се виде епитрахиљ и део надбедреника. Левом руком он указује на Христа, док у десној држи затворено јеванђеље. Типолошка обележја његовог лика упућују на светог Николу.

Христу Великом архијереју слева прилази старији архијереј с коврџавом седом косом и мало дужом седом брадом, лепезасто проширеном јаким белим увојцима. Такве типолошке одлике говоре о томе да је реч о лику Атанасија Александријског. Он десном руком указује на Христа, а у левој носи затворено јеванђеље (сл. 7). Иза њега је приказан архијереј црне дуге браде, са архијерејском митром на глави, што упућује на Кирила Александријског. И он је одевен у полиставрион испод којег се виде декорисани епитрахиљ и надбедреник и такође десном руком указује на Христа, док у левој носи затворено јеванђеље (сл. 7).

У најнижој зони олтарске апсиде насликана је композиција Литургијске службе архијереја пред Христом Агнецом. Испод прозорског отвора олтарске апсиде приказана је часна трпеза на коју је, у овалном дискосу, положен Христос Агнец, прекривен аером и звездицом (сл. 8, цртеж 3), а поред њега је путир с вином, који се данас једва распознаје. Са обе стране светог престола стоји један анђео ђакон означен као ἁγ(γελος) Κ(υρίο)υ, у белом стихару и с дугим лабарумом у рукама. Главе анђела окренуте су ка двојици архијереја који прилазе Христу Агнецу. С јужне стране представљен је свети Јован Златоусти [ο αγιος Ιω(άννης) ο Χρυσοστομος], који десном руком благосиља Христа Агнеца, а левом указује на њега (сл. 9), док са северне стране прилази свети Василије (ο αγιος Βασιλιος), који такође десном руком благосиља Агнеца, а левом указује на њега (сл. 10).

У ниши протезиса насликана је стојећа фигура светог архиђакона Стефана, који је означен и као првомученик (Στεφανος προτομαρτυς). Он је и одевен у дуг бели стихар, с мрким оковратником и тамносмеђим плаштом на левом рамену; у десној руци држи крст, док му је у левој затворено јеванђеље (сл. 11).

На узаном простору између нише протезиса и олтарске апсиде насликана је у најнижој зони фигура столпника кратке беле браде и руку отворених дланова у висини груди, с кукулом на глави и аналавом на грудима. Врх његовог стуба био је затворен ниском балустрадом.

---

*иконостас во црквата Св. Димитрие во Градешница*, Зборник. Средновековна уметност 1 (1993) 105–111; М. М. Машнић, *Црквата Свети Никола во Шопско Рударе (идентификацијата на сликаната програма и нови сознанија)*, Културно наследство 30–31 (2004–2005) 58–60, црт. 2, сл. 2–3.



*Сл. 5. Христос као Велики Архијереј и свети архијереји у апсиди*
*Fig. 5. Christ as the High Priest, with the holy fathers in the apse*

Типолошке особености светитељевог лика упућују на Симеона Столпника (сл. 12).

Изнад светог столпника налази се представа епископа одевеног у бео стихар, епитрахиљ и фелон, који испред себе обема рукама држи затворено јеванђеље. Архијереј има седу косу и дугу седу браду (сл. 13 и 18). На старијим фотографијама изнад нише протезиса и лика тог непознатог архијереја виде се делови одежде арханђела из композиције Благовести (сл. 13).[20]

На супротној, јужној страни источног зида представљена је, у ниши ђаконикона, стојећа фигура ђакона. Натпис уз њега сасвим је пропао, али типологија његовог лика, црна коврџава коса и кратка брада, упућује на ђакона Романа (сл. 14). Он је одевен у дугачак бели стихар и тамносмеђ плашт који му пада преко левог рамена, у десној руци држи крст, а у левој затворено јеванђеље. Између нише и олтарске апсиде насликан је свети Власије (Βλασιος), архијереј кратке косе и нешто дуже беле браде, у фронталном ставу и са затвореним јеванђељем у рукама. На источном зиду изнад нише ђаконикона видљиви су остаци неколико фигура из композиције која се не може препознати. Она је и у време када је Месеснел правио своје белешке била веома оштећена, па ни тај истраживач није био у могућности да предложи поузданију идентификацију.[21] Сада се у северном углу сцене препознаје фигура светитеља, можда апостола, који седи на ниском столу, док је испред њега светитељ повијеног тела, голобрад и кратке косе; у предњем делу композиције виде се ноге и бео хитон још једне личности (сл. 15).

На јужном зиду ђаконикона у Месеснелово време били су видљиви горњи делови две архијерејске фигуре од којих данас нема никаквог трага.[22]

Те фигуре биле су пандани архијерејским фигурама на северном зиду протезиса, и данас веома добро сачуваним, али с потпуно уништеним натписима. И та двојица архијереја сличних су физиономија као претходно описани, с кратком седом косом и дугом белом брадом, одевени су у фелоне, а у рукама држе затворено јеванђеље (сл. 16 и 19).

Одмах испод њих, у првој зони протезиса, представљен је Петар Александријски (Πετρος Αλε‹ξανδρειας›), окренут ка ниши протезиса, благо повијен у положају служења и с гестовима руку истим као код архијереја испред Христа Агнеца у апсиди – он десном руком благосиља, а левом показује Христа Агнеца. Поред натписа, и типологија лика (кратка седа коса и кратка бела брада) упућује на тог александријског епископа (сл. 16).

Од првобитне декорације могу се још видети остаци једне фигуре у најнижој зони на западној страни североисточног пиластра; по делу очуваног мафориона може се закључити да је реч о представи неке светитељке. У зони изнад ње на јужној страни истог пиластра налазе се веома избледели остаци неке композиције.[23]

[20] Месеснел, *op. cit*., 182.
[21] *Loc. cit.*
[22] *Ibid*.
[23] Делови те две композиције делимично се виде и на фотографијама П. Јовановића, cf. Јовановић, *op. cit*., сл. 2.



*Сл. 6. Св. Григорије Богослов и св. Никола*
*Fig. 6. St. Gregory of Nazianzos and St. Nicholas*



*Сл. 7. Св. Атанасије Александријски*
*и св. Кирил Александријски*
*Fig. 7. St. Athanasius of Alexandria and St. Cyril of Alexandria*

На северном зиду, у првој зони близу врата, Ф. Месеснел видео је главу светитеља, док се изнад самих врата налазио фриз медаљона с попрсјима светитеља које он није успео да идентификује. Изнад зоне с медаљонима биле су видљиве још две зоне фресака са остацима композиција од којих је Месеснел препознао Скидање с крста и Оплакивање Христово.[24]

На западном пиластру северног зида на свим странама били су видљиви остаци доњих делова светитељских фигура у најнижој зони, а на западном зиду, у првој зони, до улазних врата уочавале су се две светитељске главе. Над западним вратима видела се композиција Успења Богородичиног, иако доста избледела, док су се изнад ње налазили остаци две сцене раздвојене црвеном бордуром – разазнавали су се само делови светитељских фигура, то јест њихових ногу и стопала.[25]

У лунети изнад западних улазних врата са спољашње стране била је насликана фронтална представа Богородице Оранте, уоквирена орнаменталним украсом (сл. 17).[26]

Опис сачуваних фресака омогућује да се донекле сагледа целина некадашњег тематског програма и уоче иконографске особености неких композиција и појединих светитељских представа. Најзанимљивија целина свакако је сликани програм у олтарском простору цркве – у олтарској апсиди и на источном зиду.

Поред уобичајене представе Богородице с Христом у конхи апсиде, симболом заступништва и оваплоћења Христовог, чије се контуре једва назиру, најважније место у другој, средишњој зони апсиде добила је композиција изразито литургијске садржине и симболике, са Христом Великим архијерејем који служи свету литургију уз саслуживање најугледнијих архијереја – светог Атанасија, светог Кирила Александријског, светог Григорија Богослова и светог Николе. Они чине идејну целину са сликарством у најнижој зони, где свети Јован Златоусти и свети Василије, којима се придружује и свети Петар Александријски са северног зида протезиса, служе пред светим престолом и Христом Агнецом.

Истраживачи који су се подробније бавили сликаним програмима олтарског простора већ су уочили то да су литургија и богослужбени обреди током XIV века више него раније прожели програм фресака у олтарским просторима византијских цркава и знатно утицали на иконографију познатих сцена везаних за олтар, његову симболику и богослужбену праксу.[27] Тако и појаву Хри-

[24] Месеснел, *loc. cit*.

[25] *Ibid*.

[26] *Ibid*.

[27] В. Ј. Ђурић, *Раванички живопис и литургија*, in: *Манастир Раваница. Споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1981, 53–60; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 216–217; Т. Стародубцев, *Причешће апостола у Раваници*, Зограф 24 (1994) 53–59; Б. Тодић, *Сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 146–151; М. Радујко, *Чин узношења и раздробљења Агнеца у Причешћу апостола из Богородичине цркве у Кинцвиси*, ЗРВИ 34



*Сл. 8. Служба архијереја (детаљ: Христос Агнец), олтарска апсида (цртеж: А. Атанасоски)*
*Fig. 8. Officiating church fathers (detail: Christ Amnos), the main apse (drawing: A. Atanasoski)*



*Сл. 9. Анђео ђакон и св. Јован Златоусти*
*Fig. 9. Angel deacon and St. John Chrysostom*



*Сл. 10. Анђео ђакон и св. Василије Велики*
*Fig. 10. Angel deacon and St. Basil the Great*

ста Архијереја и његово сликање у овој композицији треба сагледати у развојном луку византијске уметности и иконографије из средине и треће четвртине XIV века.

Представа Христа Архијереја, обученог у сакос, свечану литургијску одежду, јавља се најпре током првих деценија XIV века у композицијама Причешћа апостола (Свети Никола Орфанос у Солуну, Свети Никита код Скопља, Богородичина црква у Кучевишту),[28] а већ средином XIV века укључује се и у сложеније композиције литургијске садржине.

У олтарској апсиди Леснова (1346/1347), у зони између Причешћа апостола и Службе светих отаца пред Христом Агнецом, први пут је насликан Христос Велики архијереј иза часне трпезе, под балдахином, како благосиља обема рукама. На столу испред њега приказан је полуотворен свитак са исписаном молитвом *Благословено царство*, којом одмах након службе проскомидије отпочиње литургија оглашених.[29] Поред тога, С. Габелић приметила је да су зографи у Леснову представили сам тренутак освећивања дарова и њиховог благосиљања.[30]

У другој половини XIV века фигура Христа Архијереја појављује се у представи Служења литургије, то јест представи Великог входа. Она је насликана у првој зони олтара Марковог манастира (1376/1377),[31] на месту на којем се уобичајно приказује Литургијска служба архијереја пред Христом Агнецом. Христос је представљен иза часне трпезе са циборијумом; на њој стоје отворено јеванђеље и два свећњака. С јужне стране Христу прилазе анђели ђакони и свештеници који у рукама носе литургијске предмете, а са северне стране свети оци, међу којима су и писци литургије.

У ниши протезиса Богородице Перивлепте у Мистри представљен је Христос Архијереј како служи иза часне трпезе надвишене балдахином; прилазе му анђели ђакони са светим даровима у рукама.[32]

У олтарској апсиди манастира Раванице (око 1381) Христос Архијереј насликан је у композицији Причешћа апостола, но уместо да он причешћује апостоле, то чине свештеник и анђео свештеник, који причешћује хлебом, док Христос благосиља обема рукама стојећи испред часне трпезе.[33]

Готово истоветна композиција извезена је и на познатој катапетазми монахиње Јефимије из манастира Хиландара (1399).[34] Христу, који је одевен у архијерејску одежду и који благосиља обема рукама, прилазе свети Јован Златоусти и свети Василије с развијеним свицима у рукама, служећи као на светој литургији. Потпуно исто решење може се видети на везеној архијерејској наруквици с краја XIV или почетка XV века из музеја у Прилепу.[35] На њој Христу Великом архијереју који благосиља обема рукама прилазе свети Григорије Богослов и свети Никола држећи отворене свитке.

И представа у олтарској апсиди у цркви села Модришта припада тој традицији и темама прожетим литургијом. Она у том хронолошком низу заузима сасвим одређено место, истовремено показујући и неке осо-

(1995) 203–219. Поједини аутори заступају и другачија мишљења, не прихватајући став о пресудном утицају литургије у настанку таквих сложених представа и појави лика Христа Великог архијереја. Они сматрају да су их условиле промене у византијском друштву почетком XIV века, као и све већи утицај Цариградске цркве и њеног патријарха, cf. Walter, *op. cit.*, 215; Τ. Παπαμαστοράκης, *Η μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα*, Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993–1994) 67–76.

[28] Ђурић, *op. cit.*, 55.

[29] *Ibid.*, 56; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 156; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 67–68, таб. VIII–IX.

[30] Габелић, *op. cit.*, 68.

[31] Ђурић, *op. cit.*, 57; Walter, *op. cit.*, 220; Ц. Грозданов, *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11 (1980) 83–85, сл. 1, 3.

[32] G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, ph. 113/1, 114/ 1–2; S. Dufrenne, *Images du décore de la prothèse*, REB 26 (1968) 297–310; eadem, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, 32–33, pl. 29, sch. XVIII.

[33] Ђурић, *op. cit.*, 53, 57–63; Т. Стародубцев, *Причешће апостола у Раваници*, Зограф 24 (1995) 1996, 53–54.

[34] Ђурић, *op. cit.*, 59; С. Смолчић-Макуљевић, *Хиландарска катапетазма монахиње Јефимије. Иконографија и богослужбена функција*, in: *Међународни научни скуп Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ed. В. Кораћ, Београд 2000, 695–700, сл. 1–3.

[35] *Културно богатство Прилепа од V–XIX века*, Београд–Прилеп 1976, 110–111, кат. 367 (Б. Бабић).



*Сл. 11. Св. Стефан архиђакон, ниша протезиса*
*Fig. 11. St. Stephen the first deacon, niche of the prothesis*



*Сл. 12. Св. Симеон Столпник (?),*
*источни зид олтарског простора*
*Fig. 12. St. Symeon the Stylite (?), eastern wall of the altar area*

бености што је издвајају од наведених примера и чине је јединственом у византијском сликарству тог времена.

У Модришту архијереји Јован Златоусти и Василије Велики, приказани поред престола с Христом Агнецом, не држе литургијске свитке, већ једноставно благосиљају Христа Агнеца, а на исти начин представљен је и Петар Александријски на северном зиду протезиса. Запажа се да литургијске свитке немају ни свети оци поред Христа Архијереја у вишој зони. Они носе затворена јеванђеља у једној руци, док другом указују на Христа Архијереја. На светој литургији свештеник, који симболише самог Христа Архијереја, благосиља свете дарове само у тренутку њиховог освећивања. Тај тренутак претварања освећених дарова у тело и крв Христову у ствари је најсветији и најузвишенији. Тада свештеник – по угледу на Исуса Христа, који је на Тајној вечери благословио и преломио хлеб – благосиља свете дарове и обавља евхаристију приносећи Богу бескрвну жртву.[36]

У Модришту је сам догађај много одређеније представљен јер сам Исус Христос Велики архијереј благосиља и освећује приложене дарове. Он је идеални свештеник по реду Мелхиседекову, онај који обавља

[36] Л. Мирковић, *Православна литургика. Други, посебни део*, Београд 1982, 103–105; *Свети Никола Кавасила. Толкување на Светата литургиа* (прев. митрополит Тимотеј), Охрид 2008, 72–75.



*Сл. 13. Неидентификовани архијереј, источни зид олтарског простора*
*Fig. 13. Unidentified holy bishop, eastern wall of the altar area*



*Сл. 14. Св. Роман (ниша ђаконикона) и св. Власије (источни зид олтарског простора)*
*Fig. 14. St. Roman (niche of the deaconicon) and St. Blasius (eastern wall of the altar area)*

свету тајну евхаристије – он приноси, он се приноси и он прима жртву у наднебесном жртвенику.[37] Христос идеални свештеник служи над Христом Агнецом уз саслуживање најугледнијих архијереја цркве. Христос је постао свештеник онда када је поднео себе на жртву, а њу овде симболизује Агнец на часној трпези у најнижој зони. Према речима пророка Исаије, жртва коју тај свештеник треба да принесе јесте он сам (Ис 53, 10).[38]

Поред тога, и у појединим деловима литургије мисао о Христу Архијереју јасно је изказана. У молитви коју свештеник тихо чита пред појање *Херувимске песме* најодређеније се говори о Христу Архијереју: „… и био си нам архијереј, и као Владика свих предао си нам свештенодејство ове литургијске и бескрвне жртве“, „… јер ти си који приноси и који се приноси, који прима и који се раздаје.“[39]

Тај особени иконографски мотив – свети архијереји који служе свету литургију над Христом Агнецом, док при том не држе развијене литургијске свитке, већ указују на Христа и благосиљају свети престо и Агнеца – може се пратити још од фресака у апсиди цркве Светог Ђорђа у селу Галишту код Костура с краја XIII века;[40] почетком XIV века он се појављује у Богородици Љевишкој и Грачаници[41], а нешто касније, средином века, и у апсиди цркве у Доњој Каменици.[42]

Поред примера који су досад уочени, као важну аналогију наводимо и онај из цркве Светог Николе Шишевског (последња четвртина XIV века), где су у узаном и крајње сведеном простору олтара, на северном зиду протезиса, насликане фигуре тројице архијереја, од којих су свети Григорије Чудотворац и свети Петар Александријски окренути ка олтарској апсиди. Десном руком они благосиљају часну трпезу, а левом једноставно указују на њу, исто као у Богородичиној цркви у Модришту. Будући да су остале фреске олтарског простора и апсиде у Светом Николи Шишевском прекривене слојем живописа из средине XVII века, можемо само претпоставити да су и архијереји у апсиди, насликани поред

[37] Мирковић, *op. cit.*, 103; Е. Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, Богословље 17 (32) (1973) 17–42; 18 (33) (1974) 22–24, 37–42; Јустин Поповић, *Догматика православне цркве* II, Београд 1980, 417–419, 424–427.

[38] Чарнић, *Архијереј по реду Мелхиседекову*, Богословље 1, 19–20; Свети Никола Кавасила, *Толкување на светата литургија*, 74–75.

[39] *Божествена литургија на светиот отец наш Јован Златоуст*, Битола 1995, 45.

[40] С. Кисас, *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије*, Београд 2008, 29.

[41] Д. Панић, Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1988, 116–117; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд 1988, 113; idem, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 114–115.

[42] Walter, *op. cit.*, fig. 55; Р. Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, Старинар 1 (1950) 55; Б. Живковић, *Доња Каменица. Цртежи фресака*, Београд 1987, I, 6–8.



*Сл. 15. Неидентификована композиција, источни зид ђаконикона*
*Fig. 15. Unidentified scene, eastern wall of the deaconicon*



*Сл. 16. Св. Петар Александријски и фигуре два неидентификована архијереја, северни зид протезиса*
*Fig. 16. St. Peter of Alexandria and two unidentified holy bishops, northern wall of the prothesis*



*Сл. 17. Богородица Оранта, лунета над западним вратима*
*Fig. 17. Virgin Orans, lunette over the western entrance doors*

часне трпезе, били приказани са истоветним гестовима благослова, без литургијских свитака у рукама.[43]

На освећивање светих дарова током литургије, уобичајено представљано благословом светих архијереја, у средњовековној уметности понекад је указивано много одређеније, што показују сачувани примери из нешто старијих споменика – Светог Никите код Скопља (око 1324) и цркве Светог Ђорђа у Полошком (1343–1345). У тим црквама чин освећивања светих дарова био је приказан благословом светих архијереја, али се, поред тога, на свицима налазе и исписане молитве које се на литургији читају управо у тим тренуцима.[44]

У Модришту, као пре тога у Леснову, а потом и Марковом манастиру, Богородици Перивлепти у Мистри и Раваници, за исказивање и ликовно уобличавање ових сложених тема коришћене су комбинације познатих иконографских решења и појединости, углавном створених током прве половине XIV века под утицајем литургије и богослужбених обреда.

На то у којој су мери литургија и друга богослужења утицали на концепцију живописа у појединим деловима цркава средином века указују и недавно у целини публиковане фреске из солунске цркве Христа Спаса (трећа

[43] У једном делу најниже зоне олтарске апсиде слој сликарства из XVII века отпао је, па се може видети повећи део старијег слоја живописа – представа часне трпезе на којој се налазе затворено јеванђеље и путир. Са сваке стране часне трпезе стоји један анђео ђакон с рипидом у рукама, а са северне стране представљен је архијереј који, по свему судећи, не носи развијен литургијски свитак (по сопственим теренским истраживањима). О сликарству цркве Светог Николе Шишевског: Р. Љубинковић, *Споменици у клисури реке Треске*, Хришћанско дело 24 (1940) 9 sq.; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 160; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 83.

[44] И. М. Ђорђевић, М. Марковић, *„Маркова црква" над реком Бабуном у близини Велеса*, Зограф 27 (1998–1999) 146, n. 59–61 (ту су наведени и други примери из сликарства друге половине XIV века).



*Сл. 18. Неидентификовани архијереј (детаљ), источни зид протезиса*
*Fig. 18. Unidentified holy bishop (detail), eastern wall of the prothesis*

четвртина XIV века). У тамбуру куполе тог храма веома је верно приказан обред литургије у којем учествују свештеници, ђакони и псалти.[45]

Осим тих изразито литургијских композиција, сликани програм олтара цркве у Модришту садржи још неке занимљиве појединости, пре свега представе појединих светитеља – Петра Александријског, ђаконâ, Симеона Столпника и светог Власија.

Као што је већ истакнуто, Петар Александријски прикључен је архијерејима у Служби свете литургије, а није насликан у уобичајеној представи визије, с Христом и јеретиком Аријем, која током XIV века заузима стално место у протезису византијских цркава.[46] Наглашавамо и то да се током друге половине XIV века његове представе срећу и у много сложенијим литургијским композицијама које се сликају у протезису, на пример у композицији Служења проскомидије и жртвовања Агнеца у Марковом манастиру,[47] као и у цркви Светог Николе Шишевског.

Под утицајем литургије и богослужбених обреда у сликаном програму олтара појављују се и представе ђакона – светог Стефана и светог Романа. Они су приказивани у нишама протезиса и ђаконикона, с крстом у једној и затвореним јеванђељем у другој руци, док им је преко рамена пребачен плашт. Избор је био логичан; сликана су двојица најпопуларнијих ђакона – свети Стефан, првомученик и архиђакон, први међу ђаконима, који је ту дужност примио од самих апостола, и ђакон Роман, један од највећих византијских химнографа († 510), ђакон Велике цркве у Цариграду. Од неколико иконографских варијаната познатих још од времена када представе ђакона улазе у сликани програм олтарског простора – негде средином XI века – зографи из Модришта одлучују се за ону у којој се поменуте личности приказују с јеванђељем у рукама, чиме се наглашава улога ђакона за време литургије и читања јеванђеља, али се истиче и мучеништво пошто они држе крстове. То се пре свега односи на светог Стефана, који је мученички страдао у Јерусалиму, док је Роман умро у Цариграду 510. године.[48] Традиција сликања ђаконâ с крстом у рукама на подручју некадашње Охридске архиепископије, у чије границе улази и предео Поречја, може се пратити још од средине XI века, као што то показују примери из Водоче, затим представе ђакона у Курбинову (1191), а из XIII века и ђакони из олтара у оближњој Богородичиној црквици код села Требина.[49] Још су бројнији примери из XIV века у црквама Преспе, Костура, Охрида и другим.

Сликање светих столпника у олтарима византијских цркава има дугу традицију, а она се може пратити од средине X века, када се у неким црквама Кападокије свети столпници сликају уз саму олтарску апсиду или у просторима непосредно везаним за унутрашњи део олтарског простора.[50] У олтарском простору они каткад заузимају место у вишим зонама, у прозорским отворима и луковима, а много су чешће приказивани у првој зони стубова уз саму олтарску преграду.[51] Сликање светих столпника на источном зиду олтара, на уским површинама између апсиде и бочних ниша протезиса и ђаконикона, ретко је и у потпуности везано за одређено подручје, то јест за територију Охридске архиепископије; најближе аналогије могу се наћи у споменицима насталим током XII–XV века у Костуру, на Преспанском језеру и у околини Охрида. Један од најранијих примера свакако је представа у костурској Богородици Мавриотиси, из друге половине XIII века,[52] док каснији примери из Костура углавном потичу из друге половине XIV столећа

[45] E. Kourkoutidou-Nikolaidou, *The Church of Christ the Saviour*, Thessaloniki 2008, 89–108, fig. 88–96.

[46] Cf. Ц. Грозданов, *Визијата на Петар Александриски во живописот на Св. Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид*, in: idem, *Студии за Охридскиот живопис*, 102–107.

[47] Idem, *Из иконографије Марковог манастира*, 83–87, сл. 1.

[48] Иконографија светих ђакона у византијској уметности првенствено произлази из њихове улоге у чину служења свете литургије (S. Salaville, G. Nowack, *Le rôle du diacre dans la liturgie orientale. Étude d'histoire et de liturgie*, Paris–Athènes 1962, 67–70; R. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Roma 1975, 206–210, 213). Ђакони су обично сликани у олтару, у фронталним ставовима и са атрибутима у рукама. Поред тога, још од XI века запажа се, у оквиру настојања да се што веродостојније прикаже чин литургије, и тежња да се представи улога ђакона у богослужењу. О раним примерима представа служења ђакона: G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 172–174, 259–260, fig. 58; L. Mavrodinova, *Les anciennes peintures de l'église Saint-Georges à Kolouchа-Kustendil*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, *Αθήνα* 1992, 354–352, Pl. 170–174; С. Цветковски, *Служење на светите ѓакони во црквата Св. Ѓорѓиј – Колуша (Ќустендил) и неколку фрагменти на фрески од црквата Св. Леонтиј во Водоча (прилог кон проучување на раните претстави на Светата литургија во византиската уметност)*, Културно наследство 30–31 (2004–2005) 39–44, црт. 1–5, сл. 1–9.

[49] П. Миљковиќ-Пепек, *Водоча*, Скопје 1975, 27, сл. 9, таб. X; L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII siècle*, Bruxelles 1975, 90–92, fig. 31–32; Ц. Грозданов, Л. Хадерман-Мисгвиш, *Курбиново*, Скопје 1991, 54, сл. 18; Месеснел, *op. cit*., 172, сл. 3; Грозданов, *Требино*, 241–248.

[50] C. Jolivet-Lévy, *Contribution à l'étude de l'iconographie mésobyzantine des deux Syméon Stylites*, in: *Les saints et leur sanctuaire à Byzance. Textes, images et monuments*, ed. C. Jolivet-Lévy, M. Kaplan, J.-P. Sodini, Paris 1993, 37, fig. 4 (представа светог Симеона Столпника на источном зиду, до олтарске апсиде цркве у Завли).

[51] И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982) 44–45 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 68–74).

[52] S. Pelekanidis, M. Chadzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 68, sch. 1.

и из XV века, као што показују примери из Светог Николе ту Дзодза[53] и из цркве Светог Атанасија из друге половине XIV века.[54] Још један занимљив пример светих столпника – светог Симеона и светог Данила – насликаних између нише протезиса и апсиде сачуван је у цркви Светог Николе у Манастиру (1271).[55] Са самог краја XIII века потиче и представа светог Симеона Столпника на источном зиду, с јужне стране олтарске апсиде, у цркви Светог Николе у Прилепу (1298).[56]

Из друге половине XIV века сачувано је више представа светих столпника (међу њима и Данила Столпника), насликаних између апсиде и нише ђаконикона, као што је учињено у цркви Светог Петра на острву Велики град у Преспанском језеру.[57] У малим анахоретским пећинским црквама у пределима око Преспанског језера свети столпници често су сликани на том месту у олтарском простору јер су због своје вере и истрајности у монашком подвигу били трајан узор тамошњим подвижницима. Њихове представе сачуване су и у малој пећинској цркви Вазнесења код села Фарадеса (крај XIV века)[58] и у оближњој пећинској црквици Светих арханђела,[59] сада на албанској страни, као и у цркви Богородице Елеусе из прве половине XV века.[60] Из треће четвртине XV столећа потиче још једна представа Симеона Столпника – она у цркви Свете Петке у манастиру Брајчину изнад Преспанског језера.[61] Свети столпници између апсиде и ниша протезиса и ђаконикона представљени су и у цркви Богородице Захумске на Охридском језеру.[62] У самом Охриду Макарије Столпник насликан је у том делу олтара у цркви Светих Константина и Јелене (око 1400).[63]

Примена те традиције у оквиру охридске сликарске школе XV века може се уочити у више споменика – Богородици Милостивој на Преспи (1409/1410), цркви Светог Илије у селу Долгаецу (1454/1455), у цркви Светог Николе у Веви (Баница) из 1460, као и у цркви Свете Богородице манастира Матке крај Скопља (1496/1497).[64]

Оштећења најнижих делова живописа у олтару Модришта проузроковала су губљење бојеног слоја фресака, па се не може са сигурношћу говорити о облику столпниковог стуба и форми капитела. Такође се не може закључити ни да ли је столпникова нога висила уз само стабло стуба.[65]

Свети Власије, епископ Севастије, насликан на источном зиду, на уском простору између апсиде и нише ђаконикона, једини је архијереј који се поуздано може препознати. Његова представа помало изненађује с обзиром на мали и сведен простор олтара. Ако се, међутим, има у виду изузетно велики број његових представа како у великим владарским задужбинама XIV века тако и у оним мањим црквама, властеоским и монашким, намеће се закључак да је тај севастијски епископ био веома поштован на Балкану, па самим тим и на подручју Охридске архиепископије. Његове представе сачуване су у Ариљу, Краљевој цркви у Студеници, у Старом Нагоричину, Грачаници, Дечанима, Липљану, Марковом манастиру, Светом Николи Шишевском, Марковој цркви над реком Бабуном, Светом Николи у Велесу.[66]

Сликани програм олтара Богородичине цркве у Модришту, с представом Мајке Божије у конхи апсиде, литургијским композицијама, као и фигурама архијереја, ђакона и светих столпника на зидовима олтара, уклапа се у декоративни систем олтарских простора византијских цркава XIII–XV века.[67]



*Сл. 19. Неидентификовани архијереј (детаљ), северни зид протезиса*
*Fig. 19. Unidentified holy bishop (detail), northern wall of the prothesis*

---

[53] *Ibid*., 108–109, fig. 1–2.

[54] Ε. Ν. *Τσιγαρίδας*, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 252 (Σχ. 3), 254.

[55] Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 78, сл. 91, сх. II, 6, 24.

[56] П. Костовска, *Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и неизината функција како гробна црква*, Зборник. Средновековна уметност 3 (2001) 54, 57, црт. 2.

[57] Б. Кнежевић, *Црква Светог Петра у Преспи*, ЗЛУМС 2 (1966) 248, сл. 2.

[58] D. Evyenidou, I. Kanonidis, Th. Papazotos, *The Monuments of Prespa*, Athens 1991, 64, fig. 41.

[59] Th. Popa, *Piktura e shpellave eremite ne Shqiperi*, Studime Historike 3 (1965) 71–73; P. Thomo, *Byzantine Monuments on Great Prespa*, in: *Byzantine Macedonia. Art, architecture, music and hagiography*, ed. J. Burke, R. Scott, Melbourne 2001, 97–98, fig. 202, 205; Г. Ангеличин-Жура, *Пештерни цркви во Охридско-пресанскиот регион*, Струга 2004, 137.

[60] Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 38, црт. 15.

[61] В. Поповска-Коробар, *Зидно сликарство с краја XV века у манастирској цркви Свете Петке код Брајчина*, ЗРВИ 44/2 (2007) 559, сл. 4.

[62] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980, 110, сл. 73.

[63] Г. Суботић, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Београд 1971, 51, сх. 1.

[64] Idem, *Охридската сликарска школа од XV век*, Охрид 1980, 38, 54, 91, црт. 15, 32, 67, 109.

[65] Поред наведених примера с подручја Охрида, током XIV века свети столпници насликани су на истом месту у олтару цркава Свете Петке у Доњој Каменици и Светог Спаса у Призрену, као и у параклису Светог Димитрија у манастиру Ксенофонту на Светој гори (средина XIV века), cf. Г. Суботић, *Костурска сликарска школа, наслеђе и образовање домаћих радионица*, Глас САНУ, Одељење историјских наука 10 (1998) 117, сл. 4; *Τσιγαρίδας, op. cit*., 82 (Σχ. 1). Више примера представа светих столпника с мотивом столпникове ноге која виси уз стуб: Суботић, *loc. cit*.

[66] Ђорђевић, Марковић, *op. cit*., 144–145, n. 49.

[67] В. Ј. Ђурић, *У сенци Фирентинске уније: црква Св. Госпође у Мржепу – Бока Которска*, ЗРВИ 35 (1996) 27–29; Грозданов, *op. cit*., 39–42.

Сликани програм на зидовима наоса био је, и поред скромних димензија цркве, изложен у четири зоне. У најнижој су приказани светитељи у целој фигури, изнад њих се налазила зона медаљона с допојасним представама, а над њом још две зоне живописа с циклусима Великих празника и Христових страдања. Поуздано можемо навести само композицију Успења Богородичиног, која је заузимала традиционално место на западном зиду, и Скидање с крста и Оплакивање Христово на северном зиду. С тако опширно сликаним програмом црква у Модришту улазила је у скупину репрезентативнијих властеоских храмова из средине и друге половине XIV века, као што су Лесново, Полошко, Псача, Конче, Богородичина црква на Малом граду на Преспи.[68]

Слаба очуваност преосталог живописа у Модришту, његова нецеловитост и оштећења онемогућују подробну анализу стила и потпуно сагледавање уметничких вредности сликарства. Ипак, нешто одређеније разматрање стилских одлика допуштају потпуно сачуване представе двојице архијереја на северном зиду протезиса. На основу њих стиче се утисак да су их сликали даровити зографи снажног темперамента и истанчане осећајности. То се посебно види у моделовању ликова, при чему се користе свеж окерни колорит топлих тонова и тамнозелене сенке, као и у употреби беле боје за стилизовање косе и браде – она је нанета на особен начин, јаким и кратким потезима. Такво наношење беле боје примењено је и у завршној обради светитељских ликова. Начином сликања и моделовања ликовима је дат снажан и упечатљив израз, а свеукупном изгледу фресака нота монументалности. Овакав сликарски поступак најизраженији је на лику непознатог архијереја на источном зиду, изнад нише протезиса, и на допојасним представама двојице архијереја на северном зиду проскомидије (сл. 18 и 19).[69]

Такав снажан сликарски израз, али ипак умерено експресиван, припада стилским и уметничким токовима који се појављују у византијском сликарству треће четвртине XIV века. Он је још јаче испољен на фрескама Старе митрополије у Водену, на неким ликовима монаха у Зауму, на монашким фигурама у манастиру Зрзу и у цркви Светог Петра на Великом граду на Преспи, док врхунац достиже на фрескама манастира Христа Пантократора на Светој гори.[70] Управо је та експресивност навела неке ауторе на то да фреске Богородичине цркве у Модришту припишу зографима који су сликали фреске Светог Николе Шишевског.[71]

Фигуре архијереја у апсиди олтара, оних који служе поред Христа Архијереја, представе Јована Златоустог и Василија Великог који служе над Христом Агнецом, као и ликови анђела ђакона, показују нешто уздржанији и смиренији израз, без стилизације и употребе акцената беле боје.

Све што је речено о архитектури, сликаном програму, иконографији и стилу фресака Богородичине цркве у Модришту упућује на закључак да је реч о споменику који припада групи властеоских цркава, њиховој традицији и уметности ствараној средином и у другој половини XIV века. Након ове анализе сматрамо да се могу напустити мишљења неких од претходних истраживача о томе да се ова црква може поистоветити с модричким манастиром, тим пре што писани извори којима располажемо нису довољни за поуздану идентификацију некадашњег модричког манастира. Око саме Богородичине цркве код села Модришта до сада нису извођена археолошка истраживања. Због тога се ништа одређеније не може рећи о остацима конака и других зграда које су свакако постојале у оквиру великог манастирског комплекса какав је био Модрички манастир будући да се његов игуман Венијамин у *Светостефанској повељи* помиње на угледном деветом месту. Не постоје довољно чврсти докази да су скромни остаци малог конака који су били видљиви двадесетих година прошлог века, и то само у основи, остаци грађевине из комплекса некадашњег Модричког манастира.[72]

Поречки крај ушао је у састав српске средњовековне државе захваљујући освајањима краља Милутина 1282–1284. године, а за време Дечанског и Душана чинио је средишњи део краљевства и потом царства.[73] Већ средином XIV века ти предели постали су саставни део Вукашинове области и касније, у доба савладарства, чинили су само језгро његове државе. Вукашин је чак као краљ и савладар једну од својих повеља издао у поречком крају.[74] И након Вукашинове погибије област Поречја, поред Прилепа, остала је, све до турских освајања деведесетих година XIV века, у оквиру државе његовог сина краља Марка.[75]

Мишљења смо да је Богородичина црква код села Модришта ктиторско дело неког обласног властелина који је можда део Поречја држао као баштину или је пак управљао том облашћу у оквиру територија под влашћу краљева Вукашина и Марка. О томе да је у Поречју било и друге властеле која је подржавала устројство и врлине свог сталежа и времена говори и црква у оближњем Девичу, важном средњовековном утврђењу из којег је контролисан стари пут за Скопље уз реку Треску. Та црква данас је оронула и без остатака живописа.

У селу Здуње на северним обронцима Поречја недавно су откривени остаци живописа из друге половине XIV века, а у изворима из тог доба помиње се и кефалија

[68] Опширније: Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 65–86.

[69] Веома сличан поступак моделовања ликова светитеља, са употребом беле боје у оживљавању ликова и акцентовањем спроведеним кратким потезима, запажа се и на лику светог Мине Калкелада у припрати манастира Леснова, cf. Габелић, *Манастир Лесново*, таб. LXI.

[70] В. Ј. Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (1969) 21–33; *Τσιγαρίδας*, *Τοίχογραφίες*, 117–127; idem, *Nouveaux éléments sur le décor du catholicon du monastère du Pantocrator au Mont Athos*, Zograf 26 (1997) 79; И. М. Ђорђевић, *О зидном сликарству XIV века у костурској цркви Светог Ђорђа του Βουνού*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Београд–Крушевац 2002, 451–460; Т. Стародубцев, *Сликари задужбина Лазаревића*, ЗРВИ 43 (2006) 352–355, сл. 4, 6–7, 11.

[71] Балабанов, Николовски, Ђорнаков, *loc. cit*.

[72] Велики део тог конака са западне и северозападне стране током времена рушила је и поткопавала река Треска, чије се корито налази свега неколико метара западно од њега. Због честих поплава и наношења веће количине муља и земље под у цркви попуњен је и подигнут за више од пола метра.

[73] *Историја српског народа* I, Београд 1981, 441, 511–523 (Б. Ферјанчић, С. Ћирковић).

[74] Повеља којом је 5. априла 1370. године „у Поречи на Броду" краљ Вукашин потврдио раније привилегије дате дубровачким трговцима; cf. *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*, ed. F. Miklosich, Wien 1858, 179–181; Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, 191–192; К. Јиричек, *Српски цар Урош, краљ Вукашин и Дубровчани*, in: *Зборник Константина Јиричека*, Београд 1955, 371.

[75] *Историја српског народа* II, Београд 1982, 23–24 (Р. Михаљчић); Р. Михаљчић, *Крај српског царства*, Београд 1975, 195–201; К. Ахиевски, *Пелагонија во средниот век*, Скопје 1994, 239–270.

Грубадин, који је био у служби краљевића Андреаша и заповедао кулом Задгрдском у близини села Здуња.[76]

Ктитор Богородичине цркве у Модришту успео је да пронађе и упосли добре и надарене зографе. Они су извели занимљив програм и при том га обогатили неуобичајеним иконографским решењима, а ликовно и стилски издвојили су се од оног стилског правца који је тих деценија преовладавао у споменицима насталим у држави краљева Вукашина и Марка. И поред тога што је тих година на територији њихове државе делало неколико значајних зографских скупина, од којих су неке радиле и у владарским задужбинама (Марков манастир, црква Светог Андреја на Треску), а за чије се исходиште сматра Охрид – где су се образовали на искуствима градских радионица, делу Јована Теоријана, као и остварењима зографа митрополита Јована и његових сарадника и ученика[77] – ктитор цркве у Модришту ангажовао је зографе другачијих ликовних схватања, оне чије је дело одисало стилским особеностима ближим узорима с почетка XIV века.

Верујемо да анализа сликаног програма, иконографије и стилских особености фресака цркве Свете Богородице у Модришту пружа довољно аргумената да се градња цркве и настанак зидног сликарства датују у године између 1360. и 1380. Преостали живопис из Модришта – као и још недовољно познато сликарство малих монашких и властелинских цркава у средишњим и јужним деловима западне Македоније – несумњиво сведочи о живој уметничкој делатности у деценијама пред нестанак последњих хришћанских држава на тим подручјима.

---

[76] Машнић, *Прелиминарна сазнања*, 249–252; М. Благојевић, *Државна управа у српским средњовековним земљама*, Београд 1997, 262–263.

[77] Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 21–33; idem, *Марков Манастир – Охрид*, ЗЛУМС 8 (1972) 129–162; idem, *Византијске фреске*, 82–83; С. Габелић, *Једна локална сликарска радионица из XIV века. Дечани – Лесново – Марков манастир – Челопек*, in: *Дечани и византијска уметност средином XIV века*, Београд 1989, 372–377.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Ангеличин-Жура Г., *Пештерни цркви во Охридско-пресанскиот регион*, Струга 2004 (Angeličin-Žura G., *Pešterni crkvi vo Ohridsko-prespanskiot region*, Struga 2004).

Бабић Г., *О живописаном украсу олтарских преграда*, ЗЛУМС 11 (1975) 3–49 [Babić G., *O živopisanom ukrasu oltarnih pregrada*, ZLUMS 11 (1975) 3–49].

Балабанов К., А. Николовски, Д. Ќорнаков, *Споменици на културата на Македонија*, Скопје 1980 (Balabanov K., Nikolovski A., Ćornakov D., *Spomenici na kulturata na Makedonija*, Skopje 1980).

*Божествена литургија на светиот отец наш Јован Златоуст*, Битола 1995 (*Božestvena liturgija na svetiot naš otec Jovan Zlatoust*, Bitola 1995).

Chatzidakis M., *L'évolution de l'icone aux 11$^{e}$–13$^{e}$ siècles et la transformation du templon*, in: *XV$^{e}$ congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports* III. *Art et archéologie*, Athènes 1976, 159–191.

Chatzidakis M., Bitha I., *Corpus of the Byzantine wall-paintings of Greece. The island of Kythera*, Athens 2003.

Чарнић Е., *Архијереј по реду Мелхиседекову*, Богословље 17 (32) (1973) 17–42; 18 (33) (1974) 22–24, 37–42 [Čarnić E., *Arhijerej po redu Melhisedekovu*, Bogoslovlje 17 (32) (1973) 17–42; 18 (33) (1974) 22–24, 37–42].

Ђорђевић И. М., *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982) 44–45 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 68–74) [Djordjević I. M, *Sveti stolpnici u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka*, ZLUMS 18 (1982) 44–45 (= idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 68–74].

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994 [Djordjević I. M, *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1994].

Ђорђевић И. М., Марковић М., *"Маркова црква" над реком Бабуном у близини Велеса*, Зограф 27 (1998–1999) 135–150 [Djordjević I. M., Marković M., *"Markova crkva" nad rekom Babunom u blizini Velesa*, Zograf 27 (1998–1999) 135–150].

Ђурић В. Ј., *Раванички живопис и литургија*, in: *Манастир Раваница, Споменица о шестој стогодишњици*, Београд 1981, 53–60 (Djurić V. J., *Ravanički živopis i liturgija*, in: *Manastir Ravanica, Spomenica o šestoj stogodišnjici*, Beograd 1981, 53–60).

Ђурић В. Ј., *У сенци Фирентинске уније: црква Св. Госпође у Мржепу – Бока Которска*, ЗРВИ 35 (1996) 27–29 [Djurić V. J., *U senci Firentinske unije: crkva Sv. Gospođe u Mržeru – Boka Kotorska*, ZRVI 35 (1996) 27–29].

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Габелић С, *Манастир Лесново*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo*, Beograd 1998).

Grabar A., *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, ZRVI 7 (1961) 17–22.

Grigoriadou-Cabagnols H., *Le décor peint de l'église de Samari en Messénie*, CA 20 (1970) 186.

Грозданов Ц., *Из иконографије Марковог манастира*, Зограф 11 (1980) 83–85 [Grozdanov C., *Iz ikonografije Markovog manastira*, Zograf 11 (1980) 83–85].

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство од XIV век*, Охрид 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo od XIV vek*, Ohrid 1980).

Грозданов Ц., *Требино*, in: *Кирило-методиевскот (старословенскиот) период и кирило-методиевската традиција во Македонија*, ed. Б. Конески et al., Скопје 1988, 241–248 (= idem, *Студии за Охридскиот живопис*, Скопје 1990, 75–83) [Grozdanov C., *Trebino*, in: *Kirilo-metodievskot (staroslovenskiot) period i kirilo-metodievskata tradicija vo Makedonija*, ed. B. Koneski et al., Skopje 1988, 241–248 (= idem, *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 75–83)].

Грозданов Ц., *Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Перивлепта (Св. Климент) во Охрид*, in: idem, *Студии за Охридскиот живопис*, Скопје 1990, 102–107) (Grozdanov C., *Vizijata na Petar Aleksandriski vo živopisot na Bogorodica Perivlepta (Sv. Kliment vo Ohrid)*, in: idem, *Studii za Ohridskiot živopis*, Skopje 1990, 102–107).

Јовановић П. С., *Модрички манастир*, Гласник Скопског научног друштва 3 (1925) 277–280 [Jovanović P. S., *Modrički manastir*, Glasnik Skopskog naučnog društva 3 (1925) 277–280].

Јовановић П., *Порече*, in: *Насеља и порекло становништва*, ed. J. Ердељановић, књ. 28, Београд 1935, 272 (Jovanovic P., *Poreče*, in: *Naselja i poreklo stanovništva*, ed. J. Erdeljanovic, knj. 28, Beograd 1935, 272).

Јустин Поповић, *Догматика православне цркве II*, Београд 1980 (Justin Popović, *Dogmatika pravoslavne crkve II*, Beograd 1980).

Кисас С., *Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије*, Београд 2008 (Kisas S., *Omorfoklisija. Zidne slike crkve Svetog Đorđa kod Kastorije*, Beograd 2008).

Кораћ В., *Споменици монументалне српске архитектуре у Повардарју*, Београд 2003 (Korać V., *Spomenici monumentalne srpske arhitekture u Povardarju*, Beograd 2003).

*Културно богатство Прилепа од V–XIX века*, Београд–Прилеп 1976 (*Kulturno bogatstvo Prilepa od V–XIX veka*, Beograd– Prilep 1976).

Љубинковић Р., *Црква у Доњој Каменици*, Старинар 1 (1950) 55 [Ljubinković R., *Crkva u Donjoj Kamenici*, Starinar 1 (1950) 55].

Љубинковић Р., *Споменици у клисури реке Тpеске*, Хришћанско дело 24 (1940) 9 sq [Ljubinković R., *Spomenici u klisuri rele Treske*, Hriščansko delo 24 (1940) 9 sq].

Машнић М. М., *Црквата Свети Никола во Шопско рударе (идентификацијата на сликаната програма и нови сознанија)*, Културно наследство 30–31 (2004–2005) 58–60 [Mašnić M. M., *Crkvata Sveti Nikola vo Šopsko Rudare (identifikacijata na slikanata programa i novi soznanija)*, Kulturno nasledstvo 30–31 (2004–2005) 58–60].

Месеснел Ф., *Топографске белешке о неким црквеним споменицима у Поречу*, Гласник Скопског научног друштва 13 (1934) 178–183 [Mesesnel F., *Topografske beleške o nekim crkvenim spomenicima u Poreču*, Glasnik Skopskog naučnog društva 13 (1934) 178–183].

Millet G., *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.

Мирковић Л., *Православна литургика, други-посебни део*, Београд 1982 [Mirković L., *Pravoslavna Liturgika, drugi-posebni deo*, Beograd 1982].

Николић Ј., *Зиданиот иконостас во црквата Св. Димитрие во Градешница*, Зборник. Средновековна уметност 1 (1993) 105–111 [Nikolić J., *Zidaniot ikonostas vo crkvata Sv. Dimitrie vo Gradešnica*, Zbornik. Srednovekovna umetnost 1 (1993) 105–111].

Панић Д., Бабић Г., *Богородица Љевишка*, Београд 1988 (Panić D., Babić G., *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1988).

Петковић В. Р., *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950 (Petković V. R., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950).

Радојчић С., *Старо српско сликарство*, Београд 1966 (Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966).

Ракоција М., *Црква Свете Богородице на Вражијем камену*, Саопштења 19 (1987) 87 [Rakocija M., *Crkva Svete Bogorodice na Vražijem kamenu*, Saopštenja 19 (1987) 87].

Смолчић-Макуљевић С., *Хиландарска катапетазма монахиње Јефимије. Иконографија и богослужбена функција*, in: *Међународни научни скуп Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура*, ed. В. Кораћ, Београд 2000, 695–700 (Smolčić-Makuljević S., *Hilandarska katapetazma monahinje Jefimije. Ikonografija i bogoslužbena funkcija*, in: *Međunarodni naučni skup Osam vekova Hilandara. istorija, duhovni život, književnost, umetnost i arhitektura*, ed. V. Korać, Beograd 2000, 695–700)

Станић Р., *Зидани иконостас цркве Арханђела Михаила у Поблаћу код Прибоја*, ЗЛУМС 19 (1983) 95–115 [Stanić R., *Zidani ikonostas crkve Arhanđela Mihaila u Poblaću kod Priboja*, ZLUMS 19 (1983) 95–115].

Стародубцев Т., *Причешће апостола у Раваници*, Зограф 24 (1994) 53–59 [Starodubcev T., *Pričešće apostola u Ravanici*, Zograf 24 (1994) 53–59].

Стародубцев Т., *Сликари задужбина Лазаревића*, ЗРВИ 43 (2006) 352–355 [Starodubcev T., *Slikari zadužbina Lazarevića*, ZRVI 43 (2006) 352–355].

*Свети Никола Кавасила. Толкување на Светата Лутургија* (превел митрополит Тимотеј), Охрид 2008 [*Sveti Nikola Kavasila. Tolkuvanje na Svetata Liturgija* (prevel mitropolit Timotej), Ohrid 2008].

Тодић Б., *Грачаница, сликарство*, Београд–Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica, slikarstvo*, Beograd–Priština 1988).

Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina, Beograd 1998).

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Живковић Б., *Доња Каменица, цртежи фресака*, Београд 1987 (Živković B., *Donja Kamenica, crteži fresaka*, Beograd 1987).

Живковић Б., *Грачаница, цртежи фресака*, Београд 1988 (Živković B., *Gračanica, crteži fresaka*, Beograd 1988).

Walter Ch., *Art and Ritual in the Byzantine church*, London 1982.

# The Church of the Virgin in the village of Modrište

Sašo Cvetkovski

In the region of Poreče, close to the important route leading from Pelagonija to Skopje, stands the Church of the Virgin in the village of Modrište.

Once, it was a medium sized church with a dome above the nave, and a beautiful and harmonious façade executed from well-shaped stone blocs, bordered by tiles of red terracotta.

Unfortunately, the renovation undertaken in the middle of the twentieth century practically altered the previous architectural appearance of the building. Nowadays, it is a single aisle church without a dome and no trace of its once outstanding architectural appearance.

The previous appearance of the church is documented on the photographs taken by the first researchers of the church in the second decade of the twentieth century. These pictures, as well as the descriptions of what were at that time visible wall paintings in the nave, written by F. Mesessnel, still represent valuable material for further study of the once remarkable frescoes and the painting program as a whole.

Of the original painted program are the preserved frescos in the altar area – in the apse, on the eastern and northern wall. In the conch of the altar apse are visible fragments of the representation of the Virgin with the Christ child on her lap. Depicted in the zone below is a very unusual representation of Christ the High Priest, celebrating the Divine Liturgy. His figure is flanked by the figures of the most prominent archbishops of the Orthodox Church – St. Gregory of Nazianzos and St. Cyril of Alexandria from the southern, and St. Athanasius and St. Nicholas from the northern side.

Depicted in the first zone of the same space are the Officiating Church Fathers, St. John Chrysostom and St. Basil, in front of Christ the Amnos. They are accompanied by two angels-deacons with ripidions in their hands.

In the niche of the prothesis, Stephen the Protomartyr is depicted, and on the narrow part of the eastern wall, between the niche of the prothesis and the apse is the representation of a holy stylite, who we identify as St. Symeon the Stylite. Above the representation of St. Symeon is the full length figure of an unidentified archbishop.

In the diaconicon is a representation of St. Blasios, Bishop of Sebastea, while represented in the niche is St. Roman the deacon. Above the niche there are visible traces of a scene, the identification of which is uncertain.

On the northern wall of the sanctuary in the first zone is a depiction of St. Peter of Alexandria, facing towards the altar, and he belongs to the procession of Officiating Church Fathers.

Above him, preserved in a half-length figure, are the frescoes of two unidentified archbishops with the book of Gospels in their hands.

Nevertheless, the most interesting part represents the extraordinary program of the altar apse, where the three zones are connected into one idea.

Like Christ the High Priest holding the Gospel book in one hand and giving a blessing with the other, the rest of the archbishops are holding the Gospels books in their left hand and giving a blessing with the right hand.

Represented in the same way are the holy archbishops in the lower zone – St. John Chrysostom, St. Basil the Great and St. Peter of Alexandria, while officiating in front of Christ the Amnos.

This gesture of *blessing* indicates a very specific part of the Liturgy itself, which is represented in the painted program of the altar. It refers to the blessing of the Holy Gifts during their consecration, because the archbishops are represented in the moment when they are blessing the Gifts and turning them into the Flesh and the Blood of Christ.

This part of the liturgy in this church is very explicitly presented because Christ in the role of the High Priest is performing the Liturgy by himself. He is a high priest according to the order of Melchizedek, who performs the Eucharistic sacrifice, serving by Himself and offering Himself on the heavenly altar.

We can find the closest analogies to the theme of Christ the High Priest, who actually officiates the Holy Liturgy in the Byzantine art of the fourteenth century, in Lesnovo, the Monastery of King Marko, Ravanica, the Virgin Peribleptos at Mistra, on the katapetasma from the Hilandar monastery or a bracelet from Prilep from the end of the fourteenth century.

Besides this complex liturgical composition, the depiction of St. Symeon the Stylite occupying a prominent place in the altar is the feature of a certain geographical area, closely connected to the diocese of the Ohrid Archbishopric, like Kastoria, several churches in the Prespa region, as well as examples from the region of Ohrid.

It is interesting that the presentation of St. Blasios, the archbishop of Sebasteia, was given a place in such a small and narrow space of the altar program of the church in Modrište.

The severely damaged frescoes and disappearance of the colored layer prevents further and more accurate stylistic analyses. The better preserved images of the archbishops on the northern wall, indicates a stylistic connection to the artistic tendencies of the third quarter of the fourteenth century, and certain similarities with the paintings from the Old Cathedral in Edessa, Zaum and St. Peter on the Prespa Lake.

The stylistic features of the archbishops in the altar apse reveal certain differences compared to the other presentations. It is possible that two painters with different approaches worked in this church.

There are no written historical sources which can provide us with reliable information about the exact time of the execution of the fresco paintings in this church. Based on the stylistic features of the architecture and wall paintings of the church of the Virgin in Modrište, we assume that it was erected and painted during the period between 1360 and 1380, which situates this church in the group of churches of the nobility, in the spirit of that time and its predominant artistic tendencies.

# Сликарство припрате Зрза и богослужење Страсне седмице*

Бранислав Тодић**
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности

UDC 75.052.033(497.7 Zrze)
75.046.3
271.2-565.5:726.591
DOI 10.2298/ZOG1135211T
Оригиналан научни рад

*Фреске у припрати цркве Преображења манастира Зрза код Прилепа (1368/1369) имају неколико тема неуобичајених за тај простор и веома ретку иконографију. Свети монаси у приземном појасу објашњавају се као три категорије монаштва (анахорети, представници киновијског монаштва и монаси који су постали епископи и учитељи цркве). Остале фреске – скраћени циклус Христових страдања с Недреманим оком, Света Тројица у виду Гостољубља Аврамовог, с јуницом која тугује за закланим телетом, и Причешће апостола с Judом на челу једне апостолске скупине – настале су под утицајем богослужења Страсне седмице.*

*Кључне речи: византијско сликарство, српска уметност, средњи век, иконографија, богослужење Страсне седмице, манастир Зрзе*

*The frescoes in the narthex of the Church of the Transfiguration at the Zrze Monastery near Prilep (1368/1369) depict several unusual themes, as well as a very rare iconography. The holy monks painted in the lower zone of frescoes can be interpreted as the three categories of monasticism: anchorites, representatives of coenobitic monasticism and monks who became the bishops and teachers of the Church. The remaining frescoes – an abbreviated cycle of Christ's Passion with the Anapeson, the Holy Trinity in guise of the Hospitality of Abraham, with a heifer lamenting over a slaughtered calf, and the Communion of Apostles, with Judas heading communion with the wine – were painted under the influence of the liturgy served during Holy Week.*

*Key words: Byzantine painting, Serbian art, medieval art, iconography, liturgy of the Holy Week, monastery of Zrze*

Захваљујући многобројним натписима у цркви и истраживањима о сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију, добро је позната најстарија историја манастира Зрза код Прилепа.[1] Манастирску цркву – малу и једнобродну, без куполе, посвећену Преображењу – подигао је монах Герман на својој баштини у време цара Стефана Душана. Вероватно је Германов син Хајко, замонашен под именом Харитон и ту сахрањен, призидао припрату уз цркву. Она је 1368/1369. живописана трудом Хајкове удовице, као и синова Прибила и Пријезде, који су се касније замонашили, добили имена Јован и Макарије и постали познати сликари, а Јован и митрополит. У време краљева Вукашина и Марка (1365–1395) браћа су водила бригу о манастиру; међутим, када су Турци заузели Прилеп, они више нису могли да се старају о манастиру и уступили су га свом бившем кмету Константину и његовим синовима. Све је то наведено у опширном натпису на јужној фасади цркве, натпису који је саставио и исписао сам јеромонах и зограф Макарије вероватно 1421/1422. године. Трагови уметничке делатности митрополита Јована и јеромонаха Макарија у њиховој породичној задужбини сачували су се на иконостасу цркве, где су се налазиле Јованова престона икона Христа Спаса Животодавца и Макаријева икона Богородице Пелагонитисе, као и његов Деизисни чин. Макарије је насликао и Богородицу с Христом у лунети над јужним улазом, и испод ње исписао је поменути натпис.

У најстаријем делу цркве у Зрзу, оном који потиче из времена монаха Германа, није сачуван живопис, осим сасвим скромних остатака у најнижем појасу олтарске апсиде. Те фреске су, наиме, много пострадале до почетка XVI века, па је зограф Онуфрије око 1535. у олтару и наосу насликао своје фреске и пресликао неколико икона на Макаријевом Деизисном чину.[2]

За разлику од зидних слика у наосу и олтару, тачно датоване фреске у накнадно додатој припрати сачуване

* На писање овог рада подстакао ме је почивши Јанко Радовановић (1928–2010) у последњем разговору који смо водили пре његове изненадне смрти; он је током више година прикупљао материјал о Зрзу.

** btodic@f.bg.ac.rs

[1] Све натписе објавила је Загорка Расолкоска-Николовска, *Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите од XIV до XIX век*, Зборник на Археолошкиот музеј IV–V (1966) 77–93; eadem, *Манастирот Зрзе со црквата Преображение и Свети Никола*, in: *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија*, IV, Скопје 1981, 407–469; cf. и Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980, 43–48. О зрзанским сликарима браћи Јовану и Макарију v. В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 37–40; idem, *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (1969) 18–33; idem, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 85; П. Миљковић-Пепек, *О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију*, in: *Моравска школа и њено доба. Научни скуп у Ресави 1968*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 239–242; Суботић, *op. cit.*; J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 42–51; Ц. Грозданов, *Митрополит Јован зограф и епископ Григориј – архијереји на епархијата на Пелагонија и Прилеп*, Зборник. Средновековна уметност 5 (2006) 71–76.

[2] Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 408–409, 420–421, 426–427; Б. Бабић, *Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима цркава прилепског краја*, ЗЛУМС 16 (1980) 271–272 et passim.



*Сл. 1. Фреске на западном зиду припрате Зрза*
*Fig. 1. The wall painting in the narthex of Zrze, west wall*

су много боље.[3] Додуше, ни ту више нема фресака на своду президаном око 1535. године, а неке су уништене рушењем зида између припрате и наоса. У приземном појасу на западном зиду, изнад насликане окачене завесе у соклу, представљени су око улаза свети Пахомије и анђео и Причешће Марије Египатске, а на бочним зидовима ређају се ликови светих пустињака Варвара и Макарија и монаха Јефтимија и Антонија (на северном), Павла Тивејског и Онуфрија, Теодосија и Пимена (на јужном зиду). До њих, у источном делу припрате, насликани су свети архијереји у монашкој одећи: Григорије Богослов, Василије, један епископ оштећеног лика – сигурно Јован Златоусти – и свети Никола, чија је глава такође уништена. Изнад њих је ред попрсја мученика у медаљонима на сва три зида, а имена су сачувана готово поред свих, па знамо да су ту приказани: свети Филаделф, Анемподист, Афтоније, Пигасије, Порфирије, Тирс, Пров, Тарах, Клеоник, Евтропије, Ананија, Азарија, Мисаил, Андреја Стратилат, Сава Стратилат, Мануил, Савел, Исмаил и Христофор. Изнад медаљона с ликовима мученика насликани су на западном зиду Причешће апостола и, изнад њега, Света Тројица у виду Гостољубља Аврамовог, док се на бочним зидовима ређају доста оштећене представе Суђење Христу пред Кајафом, Ругање Христу, Христос одбија да пије сирће и жуч, на северном зиду, и Јосиф тражи Христово тело од Пилата, Недремано око и Суђење Христу пред Пилатом, на јужном зиду. Исти сликари урадили су споља, у ниши над улазом и око ње, фреску храмовног празника Преображења, Богородицу са Христом (са епитетом Παντῶν χάρα) и испод ње старозаветне цареве и пророке – укључујући и светог Јована Претечу – који текстовима исписаним на свицима величају Богородицу. Том фреском на фасади цркве нећемо се овде бавити, пошто излази из оквира теме нашег чланка и заслужује посебну иконографску расправу.

О фрескама у Зрзу није много писано: истраживаче су претежно занимали натписи у цркви или су се заустављали на препознавању тема зидних слика и њихових мајстора.[4] Програмом фресака нешто се више бавила Загорка Расолкоска-Николовска, уверена да је ту била спроведена доследна иконографска концепција наглашено монашког карактера и исихастичких схватања, прожета евхаристијском садржином особеном за олтарски простор.[5] Она се при доношењу таквог закључка у знатној мери ослањала на истраживања Војислава Ј. Ђурића,[6] који је уочио неколико необичних програмских и иконографских решења у Зрзу: на западни зид смештене су теме евхаристијског значења – Света Тројица у виду три анђела за столом у кући Аврамовој и Причешће апостола – што није учињено ни у једној цркви византијског света; непотпун циклус Христових страдања с Недреманим оком, које се никад не налази у њему, објаснио је као наставак несачуваног циклуса из наоса старијег дела храма; најзад, скренуо је пажњу и на четворицу архијереја насликаних у великосхимничкој одећи, о којима је опширније писао тек двадесет година касније.[7] Зрзанским фрескама посебну студију посветила је Зорица Ивковић: објавила их је, пажљиво описала и дала своја објашњења уочених одступања у њиховом програму и иконографији, што је све било корисно и подстицајно за размишљања која би могла довести до бољих разрешења тих одступања.[8]

Припрата у Зрзу заиста показује неколико необичних тема и иконографских решења, што је чини готово јединственом у српском и византијском сликарству. Први појас испуњавају чеони ликови и представе светих монаха и пустиножитеља, уобичајени

[3] Натпис о живописању припрате налази се на западном зиду изнад улаза и саопштава да је припрата осликана 6876. године (= 1368/1369) за тридесет перпера, трудом и средствима Хајкових синова Прибила и Пријезде и њихове матере, за душу преминулог Харитона, чије је световно име било Хајко и који је почивао у Спасовом храму. Натпис је одлично очуван и објављиван више пута: v. Расолкоска-Николовска, *Историјатот на манастирот Зрзе*, 78, сл. 8; eadem, *Манастирот Зрзе*, 409, 437, бр. 1. Пошто је зид између старије цркве и припрате накнадно уклоњен, а у натпису је за припрату употребљен израз „предња Спасова црква“, она је у старијој литератури називана западним травејем или западним делом цркве. Археолошка ископавања потврдила су то да је између наоса и припрате постојао зид и да је припрата млађа од цркве монаха Германа. Зид је порушен између XVI и XIX века; cf. Д. Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, Културно наследство 4 (1971) 16.

[4] Б. Бабиќ, *Кон историјата на манастирот Зрзе*, Стремеж XII/3 (Прилеп 1966) 61–67; Ќорнаков, *Манастирот Зрзе*, 17–18; Миљковић-Пепек, *О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију*, 241–242; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 178–179 et passim.

[5] Расолкоска-Николовска, *Историјатот на манастирот Зрзе*, 79; eadem, *Манастирот Зрзе*, 410–415.

[6] Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 22–23; idem, *Византијске фреске*, 85.

[7] V. J. Djurić, *Les docteurs de l'église*, in: *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, I, Αθήνα 1991, 129–135.

[8] З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980) 68–81.

на зидовима припрата од XI века.[9] Њихов избор и изглед били су већ устаљени до седме деценије XIV века, када су насликани у Зрзу, али је у њиховом распореду дошло до знатних одступања. Одмах до улаза на западном зиду насликан је свети Пахомије, чувени монах из египатске Тиваиде, коме се јавља анђео у монашкој одећи и показује му како треба да буде обучен монах, што је и исписано на свитку у његовим рукама („το τῶν μοναχῶν σχῆμα ε θυμος λαβε"), уз савет Пахомију да се клони животних брига и послова. Фреска у Зрзу местом до улаза и иконографијом блиска је најранијим примерима те теме у уметности око 1300. године, као што је Старо Нагоричино (1316–1317).[10] С друге стране улаза насликано је Причешће Марије Египатске. Откад је у XII веку напустила олтарски простор, та представа сликана је у припратама, обично у близини улаза, што је сигурно било у вези са житијем те преподобне светитељке.[11] Ни њена иконографија није се много мењала – довољно је поменути примере хронолошки блиске Зрзу: Богородичину цркву у Пећи (око 1335), Лесново (1342–1343) и Дечане (1338–1348),[12] где се појављују сасвим ситне и небитне разлике у односу на Зрзе. Марија Египатска пример је велике покајнице која се много година сама подвизавала у пустињи, док је свети Пахомије оснивач манастирски организованог монаштва у Египту и писац првог монашког устава.[13] Насликани у малим сценама са свештеником Зосимом, односно са анђелом монахом, они су у Зрзу издвојени као представници две врсте монаха насликаних на бочним зидовима припрате. У њеном западном делу приказана су два пара отшелника или исихаста (у изворном значењу тог појма) који су усамљени у пустињи спроводили најжешће анахоретске подвиге: на јужном зиду насликани су свети Онуфрије и Павле Тивејски,[14] а преко пута њих, на северном зиду, свети Варвар и Макарије Велики. Неки од њих били су и много пре Зрза и у врло сродном иконографском виду сликани међу светим испосницима: Онуфрије је, осим тканине око бедара, скоро потпуно обнажен,[15] Павле Тивејски има уобичајену хаљину од палминог лишћа, свети Варвар је окован ланцима,[16] а Макарије Велики је с дугом косом и брадом и обрастао густим длакама.

До те четворице подвижника који су практиковали усамљеничку аскезу насликано је исто толико монаха великих организатора или житеља чувених монашких заједница: на јужном зиду свети Пимен и Теодосије Општежитељ, а на северном зиду свети Јефтимије и Антоније.[17] Као и другде, и у Зрзу су сви насликани у монашким мандијама, Теодосије, Јефтимије и Антоније носе парамоне (Антоније и црн вео на глави) и у рукама свитке на којима су исписане њихове изреке што их препоручују и сликарске ерминије.[18]

Последња четворица, најближа наосу, представљају архијереје, али одевене у монашку одећу: имају стихаре, који су код неких причвршћени појасом, на грудима парамоне или аналаве с врпцама и огрнути су мандијама на чијим су доњим крајевима извезене реке (ποτάμοι) у виду хоризонталних светлих и тамноплавих трака, а на грудима су им, преко мандија, плавичасти правоугаони нашивци (πώματα), звани тавлиони (ταβλίον). Каснијим пробијањем прозора на јужном зиду уништене су главе двојице архијереја, али је добро претпостављено да је први био свети Јован Златоусти, док је поред другог сачувано име светог Николе, а наспрам њих су, на северном зиду, одлично сачувани Григорије Богослов и



*Сл. 2. Свети Теодосије, Онуфрије и Павле Тивејски, јужни зид*
*Fig. 2. St. Theodosius, St. Onuphrius and St. Paul of Thebes, south wall*

[9] S. Tomeković, *Place des saints ermites et moines dans le décor de l'église byzantine*, in: *Liturgie, conversion et vie monastique. Conférences Saint-Serge, XXXV*[e] *semaine d'études liturgiques*, Roma 1989, 307–331; eadem, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 52–60.

[10] Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 79, 117, сл. 33. Пахомије и анђео сликани су од касног XIII века у припрати или у западним деловима бочних бродова, на пример у Богородици Перивлепти у Охриду (1295), у Протатону (око 1300) и Хиландару (1321) на Светој гори, Богородици Љевишкој у Призрену (1309–1313), Светом Николи Орфаносу у Солуну (око 1320), у Дечанима (1338–1348) и другде.

[11] С. Радојчић, *Una poenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века*, Зборник Народног музеја 4 (1964) 255–265.

[12] В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, 21–22, т. CXXXVI; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 160, сл. 100; С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 123–124, сл. 53–54.

[13] М. Скабалланович, *Толковый типикон* I, Киев 1910, 221–233.

[14] Зорица Ивковић (*Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 76) одредила га је као светог мученика или преподобног Пафнутија, а за њом и И. Ђорђевић (*Зидно сликарство*, 179). На основу преосталих слова пратећег натписа његово име лако се разрешава: ὁ ἅ(γιος) Πα(ῦλος) ὁ Θη(βαῖος).

[15] Свети Онуфрије је, изгледа, имао на ногама и негве око чланака; cf. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, сл. 1 (схематски цртеж).

[16] Свети Варвар, увек сликан с ланцима, појављује се нешто ређе у живопису XIV века; његове оштећене слике налазе се у Грачаници (1320–1321) (Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, VIII, западна страна, 4), у спољној припрати Сопоћана (1343) (idem, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 41), на спрату нартекса Свете Софије у Охриду (око 1345) (Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 77, сл. 14 и 52) и у припрати Леснова (1349) (Габелић, *Манастир Лесново*, 203–204, сл. 111).

[17] Њихова кратка житија: H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, col. 383–385, 397–398, 405, 927–928.

[18] М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, Београд 2002, 362, 364.



*Сл. 3. Свети Варвар, Макарије и Јефтимије, северни зид*
*Fig. 3. St. Barbarus, St. Macarius and St. Euthymius, north wall*

Василије Велики. Такав изглед чеоно окренутих светих епископа веома је редак у ранијем сликарству, мада нигде није сасвим исти као у Зрзу: архијереји у монашким одорама насликани су пре Зрза, колико се досад зна, само у западном делу цркве Свете Тројице у манастиру Јована Златоустог код Куцовендија на Кипру почетком XII века,[19] а у четвртој деценији XIV столећа слично је приказан и српски архиепископ Данило II у ктиторској композицији у Богородичиној цркви у Пећи.[20]

Због тако малобројних сродних представа у сликарству и у недостатку правих писаних сведочанстава, уопште није лако објаснити појаву светих архијереја у монашкој одећи. Кристофер Валтер, не помињући фреске у Зрзу, закључио је на основу многобројних примера у минијатурном сликарству и на основу писане грађе да је мандија била свакодневна, небогослужбена одећа епископа и да би њено порекло ваљало тражити у монашким огртачима.[21] Тако насликани епископи нису носили аналав, сматра Валтер; аналав је постао део званичне епископске одеће у ванлитургијским приликама тек у доба Палеолога, о чему би сведочио портрет архиепископа Данила у Пећи.[22] Још је Зорица Ивковић, међутим, поводом Зрза упозорила на много старије слике епископа монаха у Куцовендију,[23] а Војислав Ј. Ђурић, укључујући у разматрање и њихове представе у темама учитељства на пандантифима у припратама Леснова и Псаче (1365–1371), протумачио их је као учитеље цркве и то је уверљиво поткрепио појединостима из служби Свете педесетнице и празника Света три јерарха (30. јануара).[24] Ђурићево исправно тумачење потврђују савијени свици у рукама архијереја у припрати Зрза, јер су они на таквим сликама увек знак учитељства. Уосталом, свети архијереји у Зрзу нису приказани само као монаси већ у исто време и као епископи.[25] На њихово епископско достојанство указују мандије које, за разлику од мандија четворице монаха до њих, имају тавлионе на грудима и реке или струје на доњим рубовима. По Симеону Солунском, византијски цар слао је епископску мандију с рекама новоизабраном архијереју, а он ју је, у својству учитеља, облачио по завршетку устоличења, док се читала молитва *С небеса си примио божаствену благодат*.[26] Мандију је пре тога, по типику цариградске Велике цркве, благосиљао патријарх.[27] Псеудо-Кодин пак сведочи да је архијереј после рукополагања долазио цару и клечао пред њим обучен у мандију украшену рекама;[28] вероватно је тада од цара примао и жезло.[29]

Мандија с рекама рано је постала део архијерејске одеће и у Русији, а слика архиепископа Данила II у пећкој Богородичиној цркви показује да је мандија бар од прве половине XIV века била прихваћена и у Србији.[30] Мандије светих архијереја у Зрзу, као што смо

[19] A. Stylianou, J. A. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, 458, Fig. 273; C. Mango, *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description*, DOP 44 (1990) 84–86, 90–93, Pl. 115–116, 120–121, 125–126, 175–178, 181–182. Имена светих доста су оштећена, па се међу њима, с мање или више сигурности, могу препознати свети Јован Златоусти, Григорије Богослов, Атанасије Александријски, Григорије Акрагантски, Григорије Омиритски и Григорије Чудотворац. Треба, међутим, истаћи то да су сви обучени искључиво у монашку одећу, на мандијама немају реке, а њихови оковратници само подсећају на тавлионе; неки од њих држе савијене свитке, а други крстове, што их још више удаљава од архијереја монаха у Зрзу. Али и у Куцовендију су, као у Зрзу, близу њих насликани свети отшелници и монаси Онуфрије, Павле Препрости, Теодосије Скопелос, Мелетије, Епифаније, Андроник, Лука Стириотис и други; cf. Mango, *op. cit.*, 90–93, Fig. 151–159.

[20] К. Валтер, *Значење портрета Данила II као ктитора у Богородичиној цркви у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 355–358, сл. 1. Свети епископи били су сликани као монаси и у трпезаријама на Патмосу (Α. Ορλάνδος, *Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονική*, Αθήνα 1927, εικ. 67a–b) и у XVI веку на Светој гори (G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 145/2–3, 166, 167/1).

[21] Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 30; idem, *Значење портрета Данила II*, 355–357.

[22] Валтер, *Значење портрета Данила II*, 357–358. На изванлитургијски карактер мандије указује и то што је носе епископи на сликама у манастирским трпезаријама, где се приказују с поукама исписаним на развијеним свицима, v. n. 20 и М. Медић, *Стари сликарски приручници* III, Београд 2005, 540.

[23] V. n. 19.

[24] Djurić, *Les docteurs de l'église*, 131–135. Тема је позната од XII века, cf. В. Сарабянов, *«Святители-источники Премудрости» во фресках Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, Проблеми на изкуството 1 (2010) 12–17.

[25] Епископ и после избора у то звање остаје монах, на шта га обавезују и три монашка завета: завет сиромаштва, завет безбрачности и завет послушности; cf. Епископ Павле, *Питања и одговори*, Гласник СПЦ LXI–11 (1980) 260–265 (за другачије мишљење v. Ч. Митровић, *Владичанство и монашки чин*, Сарајево 1908). Е. Голубински (*История Русской церкви*, т. I/1, Москва 1901, 929–931) сабрао је многе примере архијереја из православног света који су се потписивали као монаси или су их други тако ословљавали. Из српске црквене историје довољно је поменути архиепископа Никодима (1317–1324), који је и после избора за архијереја гајио високе монашке идеале, о себи је говорио као о „смерном црнорисцу", а тако се и потписивао [v. Б. Тодић, *Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 125–131], или његовог наследника архиепископа Данила II, који је насликан с монашким обележјима у пећкој Богородичиној цркви; v. supra и n. 20.

[26] PG 155, col. 429, 441.

[27] А. А. Дмитриевский, *Ставленник. Руководство для священноцерковнослужителей и избранных в епископа при их хиротониях, посвящениях и награждениях*, Киев 1904, 180.

[28] Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966, 283.

[29] Симеон Солунски доста детаљно описује архијерејску мандију с рекама и објашњава њену симболику, cf. PG 155, col. 256. О мандији v. и P. Bernadakis, *Les ornaments liturgiques chez les Grecs*, Echos d'Orient V/3 (1901–1902) 136; Валтер, *Значење портрета Данила II*, 356–357.

[30] Голубинский, *История русской церкви*, I/1, 573–574; Дмитриевский, *Ставленник*, 289; Валтер, *Значење портрета Данила II*, 357–358.

рекли, разликују се од мандија суседних монаха само по својим нашивцима, а иначе и једни и други носе исте монашке аналаве, неки и појасеве. То Василија Великог, Григорија Богослова и друге архијереје недвосмислено прикључује осталим монасима насликаним у припрати. Монашка целина у Зрзу очигледно је створена с намером да објединi три категорије монаха: у најзападнијем делу просторије приказани су представници анахоретског, усамљеничког монаштва; за њима следе четири заступника киновијског, манастирски организованог монашког живота, а на крају су они монаси који су достигли највиши степен учитељства примањем благодати Светог Духа. Насликани у улози црквених учитеља, ови последњи представљени су у монашкој одећи, али и у мандији која им јасно одређује архијерејски статус. Ту монашку нит на сликама архијереја у Зрзу ремети једино свети Никола, који, за разлику од осталих – Григорија Богослова, Василија Великог и Јована Златоустог – није био монах пре него што је рукоположен за епископа. Та чињеница на фресци је или пренебрегнута како би се популарни мирликијски епископ придружио тројици светих јерарха, или она – што нам изгледа вероватније – није била ни од каквог значаја пошто су у XIV веку епископи бирани искључиво међу монасима.

Посматрањем распореда ликова светих у приземном појасу фресака у припрати Зрза уочавамо и његову подударност са степенима монашке аскезе изложеним у *Лествици* Јована Лествичника. Он је разликовао два основна вида монаштва: пустињачки, анахоретски или исихијски, то јест усамљеничку аскезу појединаца изван сваке заједнице с другим аскетама, и виши степен – општежитељни или киновијски, у организованим манастирима. Уз те две основне категорије, трећу и највишу представљала је, по Лествичнику, институција духовног оца који руководи мањим или већим монашким братством: он је пастир, крманош и учитељ те заједнице.[31] У Зрзу су насликане, једна за другом, две скупине монаха – монаси пустињаци и монаси киновити – и, на крају, монаси епископи. О овим последњим Јован Лествичник ништа не говори, сигурно зато што у време кад је писао своје дело, у VII веку, још није постојало правило да епископи морају бити бирани из редова монаха. То је прописао тек Десети помесни сабор, одржан у Цариграду 879. године.[32] Институција духовног оца и даље је постојала у манастирима, али су врховни духовни пастири и учитељи постали епископи, изабрани као најсавршенији међу монасима. Очигледно је пракса XIV века у тој тачки кориговала Јована Лествичника и у припрати Зрза као представници највишег вида монаштва насликани су познати епископи и учитељи цркве. Не би требало да утицај *Лествице* на живопис Зрза буде споран, јер не само што се она читала на часовима током Великог поста већ је у XIV веку била и обавезна монашка лектира.[33] За Зрзе то можемо претпоставити с великом вероватноћом и стога што су око манастира од почетка постојале многобројне исихастирије.[34]

Изнад светих монаха у приземном појасу насликана су на сва три зида припрате попрсја мученика у медаљонима. Како међу њима нема неких од најугледнијих и обавезно сликаних у византијским храмовима, претпостављамо да су се њихови ликови налазили у нешто старијем сликарству наоса цркве. Мученици у припрати Зрза углавном су груписани по календарском начелу; они који су слављени истог дана и насликани су



*Сл. 4. Свети Антоније, Григорије Богослов и Василије, северни зид*
*Fig. 4. St. Anthony, St. Gregory the Theologian and St. Basil the Great, north wall*

један до другог: свети Анемподист, Афтоније и Пигасије (2. новембар), Пров, Тарах и Андроник (18. октобар), Клеоник и Евтропије (3. март), Ананија, Азарија и Мисаил (17. децембар), Мануил, Савел и Исмаил (17. јуни).[35] Иначе, сликање светих мученика у припратама, понекад у медаљонима, није било тако ретко у XIV веку; поменимо као примере сродне Зрзу припрате Леснова, Ваганеша (1354/1355) и Псаче или спрат нартекса Свете Софије у Охриду (око 1355).[36]

И сликање циклуса Христових страдања у припрати било је стар и распрострањен обичај, а оно што је особено за Зрзе јесте његова сведеност на само пет сцена. Њихов број није био много већи ни ако се узму у обзир уништена представа на јужном зиду и једна или две сцене (ако их је било) на порушеном зиду између припрате и наоса.[37] Сигурно је само да је циклус хронолошки почињао представом Христа пред Кајафом на најзападнијем делу северног зида, затим се пребацивао на наспрамну површину јужног зида, где је насликано Суђење Христу пред Пилатом, настављао се опет на северном зиду Ругањем и Христовим одбијањем сирћета и жучи и завршавао се на јужном зиду – после једне уништене сцене – представом Јосиф из Ариматеје тражи Христово тело од Пилата. После тога насликани су Недремано око и, до њега, поменуто Суђење Христу

[31] Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 85–93.

[32] Н. Милаш, *Достојанства у православној цркви по црквено-правним изворима до XIV века*, Панчево 1879, 113–116.

[33] Богдановић, *Јован Лествичник*, 1–2, 21 и н. 54.

[34] О овим испосницама v. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 79–80; Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе*, 411.

[35] Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 75–76, сл. 1, 4–5, 7–8.

[36] Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, 91–92; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 161, 164, 174; Габелић, *Манастир Лесново*, 200–201.

[37] Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 69–74, сл. 1, 4–5.

пред Пилатом. Изузев тог крајње необичног избора и распореда насликаних представа, иконографија циклуса не одступа значајније од решења у сликарству XIV века. Једино пада у очи то што је у суђењима Христу повећан број свештеника, књижевника и фарисеја, умножили су се пергаментни листови и књиге на столовима, али је и ово било добро познато уметности XIV века.[38] Осим тога, на фресци Христос одбија да пије оцат и жуч насликана је и апокрифна појединост утврђивања крста на Гологоти; спој те две теме у оквиру исте слике појавио се још у охридској Богородици Перивлепти (1295), а поновио у Кучевишту (око 1330) и Марковом манастиру (1376–1381).[39]

Недремано око у Зрзу сасвим је блиско иконографији те теме у уметности друге половине XIV века, али је – колико нам је познато – потпуно усамљено његово место између две сцене Христових страдања, премда је постављање Недреманог ока до представе Јосиф тражи Христово тело потпуно оправдано,[40] о чему ћемо још говорити у овом тексту.

Још је чудније место Причешћа апостола на западном зиду, пошто се оно никада не слика у припратама византијских цркава. Добро је претпостављено да је ту Причешће заменило Тајну вечеру и зато је приказано у свом „историјском“ виду, с Јудом и без апостола Павла.[41] Евхаристијско објашњење сликаног програма зрзанске припрате проширено је и на друге фреске на западном зиду, на Причешће Марије Египатске и на Свету Тројицу у виду Гостољубља Аврамовог, због чега је и изведен овакав закључак о фрескама у припрати Зрза: „Страдање ради спасења и жртва ради установљења евхаристије, кроз коју ће људски род искупљивати грехове, основне су идеје декорације западног дела храма манастира Зрза. Отуд толика необична сличност тематике овог дела цркве с олтарским простором у другим православним храмовима истог времена“,[42] или: „… сликар припрате Зрза недвосмислено приповеда о страдањима, приношењу новозаветне жртве, давно најављене, и успостављању најзначајније свете тајне, евхаристије или причешћа.“[43]

Не можемо да се не сложимо са оваквим закључцима, али уз напомену да су они исувише уопштени и да не објашњавају карактеристична програмска и иконографска одступања у Зрзу од тема и њиховог распореда у припратама XIV века. Чини нам се да кључ решења за та одступања лежи у избору сцена циклуса Христових страдања и сликању Причешћа апостола у истом реду с њима. То што циклус почиње Суђењем Христу пред Кајафом и завршава се Јосифовим тражењем Христовог тела од Пилата упућује на Службу светих страсти и читања дванаест страсних јеванђеља. Још је Габријел Мије уочио везу између јеванђељских зачала Велике недеље и устројства циклуса Христових страдања и обратио пажњу на дванаест страсних јеванђеља читаних у четвртак увече, али се није бавио њиховим одразом у уметности.[44] Познато је да црква на Велики четвртак слави успомену на Тајну вечеру, када је Христос установио свету евхаристију и објавио да ће га један од ученика издати, на Прање ногу, Спаситељеву молитву на Маслинској гори, Јудину издају и друге догађаје у вези с Христовим страдањима. О Тајној вечери чита се тог дана на јутрењу, а о осталим збивањима до суђења пред Пилатом на литургији.[45] На бденију Великог четвртка (а то је већ јутрење Великог петка) чита се дванаест страсних јеванђеља, у којима се излаже повест о страдањима и



*Сл. 5. Свети Јован Златоусти (?), Никола и Пимен, јужни зид*
*Fig. 5. St. John Chrysostom (?), St. Nicholas and St. Pimen, south wall*

смрти Христовој. Последовање тих јеванђеља (првобитно их је било једанаест) у целини припада јерусалимском јутрењу, а Цариградска црква прихватила их је у X веку.[46] Српска црква је с *Јерусалимским типиком* у XIV столећу усвојила и јерусалимско богослужење Страсне седмице. Служба светих страсти детаљно је изложена у *Никодимовом типику* (1319):[47] у свети Велики четвртак клепље се у други час ноћи, братија се сабира у цркви и почиње јутрење; после шестопсалмија пева се тропар *Јегда славни ти ученици*; еклисијарх раздаје братији свеће, јереј у олтару облачи епитрахиљ и фелон, кади свету трпезу и почиње читање првог страсног јеванђеља по Јовану: „Рече Господ ученицима својим: сада се про-

---

[38] Опширније о оваквом изгледу суђења Христу у сликарству XIV века: С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, ЗРВИ XIII (1971) 302–304.

[39] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 380–385; Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 59, сл. 63; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 132.

[40] Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 74, сл. 6.

[41] *Ibid.*, 69; Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 23.

[42] Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 24.

[43] Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 79.

[44] Millet, *Recherches*, 31–33, 41–52 et passim. О односу јеванђељских представа у припратама византијских цркава и богослужења Великог четвртка писала је и S. Tomeković: *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI*[e] *– première moitié du XIII*[e] *s.)*, Byzantion 58/1 (1988) 144–153.

[45] О богослужењу Великог четвртка и о његовом значењу: C. Andronikof, *Le cycle pascal. Le sens de fêtes* II, Lausanne–Paris 1985, 150–157.

[46] S. Janeras, *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*, Roma 1988, 95–113.

[47] *Типик архиепископа Никодима*, књига друга, српскословенски текст разрешио Лазар Мирковић, Београд 2007, 148а–149а. Проверу и допуњавања спровели смо по рукописима XIV века: *Бечкеречком типику* (БМС, *бр. РРП16*), *Триоду* (НБС, *бр. 645*) и *Триоду цветном* (Дечани, *бр. 62*).

слави син човечји", а затим следе остала јеванђеља.[48] Из сва четири јеванђеља читају се текстови о догађајима од Христове поуке апостолима, о његовом хватању, затим о суђењу Христу, његовој смрти на крсту, до постављања страже око гроба – текстови се надовезују један на други и преклапају.

То значи да се по страсним јеванђељима могао насликати други, већи део циклуса Христових страдања, што се и десило у Зрзу. Ту су из циклуса испуштени сви они догађаји о којима се читало на богослужењу Великог четвртка пре јутрења Великог петка: Тајна вечера, Прање ногу, Молитва на Маслинској гори, Издајство Јудино и Петрово одрицање. Насликани су само призори о којима говоре страсна јеванђеља, и то они чију је појаву дозволио расположиви простор припрате. У том одабиру треће јеванђеље (Христос пред Кајафом) и четврто јеванђеље (Суђење пред Пилатом) постављени су једно наспрам другог; затим су се представе ређале нормално: Ругање Христу (пето јеванђеље) и Христос одбија да пије сирће и жуч пред крстом (седмо јеванђеље) на северном зиду; на источном зиду вероватно је било Распеће (што сматра могућим и Зорица Ивковић),[49] о којем се чита у оквиру осмог јеванђеља; прва уништена сцена на јужном зиду можда је била везана за девето јеванђеље (Христос пије оцат на крсту, Пребијање голени разбојницима или Пробадање Христовог тела копљем), а до ње је сачувана представа Јосиф тражи од Пилата Христово тело, о чему се говори у десетом и једанаестом јеванђељу.

Дванаесто страсно јеванђеље, о печаћењу Христовог гроба и постављању страже (Мт 27, 62–66), односи се већ на суботу („Сутрадан по петку…"), па се тај текст (као 114. зачало) и чита на богослужењу Велике суботе. Пошто се догађај о којем говори то страсно јеванђеље веома ретко слика,[50] а везан је за суботу, у Зрзу је за приказ Христа у гробу одабрана сложенија и у XIV веку чешће сликана представа Недреманог ока. Истраживања те теме показала су да она представља умрлог Христа који је само накратко заспао својом телесном природом и чије се васкрсење ишчекује – о томе говоре како иконографија слике тако и натписи који је прате.[51] Они су у целини везани за богослужење Велике суботе и беседе и стихире које се тог дана читају и певају у цркви.[52] Својевремено смо показали колико је Недремано око иконографски блиско Оплакивању Христовом,[53] које претходи Полагању у гроб, а о којем говори претпоследње страсно јеванђеље. И то што се Недремано око налази у припрати у вези је с богослужењем Страсне седмице. Наиме, у ноћи између Велике суботе и недеље излази се у припрату, док у цркви остаје само еклисијарх, који пали сва кандила и свеће; јереј се облачи у „сву одежду", па и он излази у припрату. То је тренутак очекивања Христовог васкрсења и свештенослужитељ почиње да пева тропар *Христос васкрсе из мртвих*, отварају се врата и улази се у осветљену цркву. Одмах затим почиње служба Христовог васкрсења.[54]

У избору сцена циклуса Христових страдања и у појави Недреманог ока у припрати Зрза прилично је лако препознати утицај богослужења Страсне седмице, али је нешто теже то учинити када је реч о осталим фрескама. Већ смо изразили резерву према евхаристијском тумачењу Свете Тројице (насликане као Гостољубље Аврамово, без Аврама и Саре), сматрајући га исувише уопштеним. С друге стране, ниједан типик не предвиђа читање паримије о Аврамовом гостољубљу током Страсне седмице, осим јерусалимског богослужења на вечерњи Велике среде.[55] Досад је та старозаветна слика у Зрзу објашњавана као праобраз Тајне вечере, а Исак као праслика Христова, што не би било спорно да је у дну фреске стварно насликан мали Исак.[56] Пошто је тачно препознавање ове појединости на зрзанској фресци од кључне важности за њено објашњавање, слику ћемо описати мало подробније. Она је обележена као Света Тројица: ἡ ἁ(γία) τριάς. Испред богате архитектонске позадине седе три анђела за полукружним столом; сви благосиљају десном руком, а у левој држе савијене свитке. Средњи анђео представља Христа, па је тако и обележен. На средини стола налази се велика празна чинија, око ње су две мање с кашичицама, једна чаша, стаклена посуда и ножеви. Испред зграде на левој страни приказана је одрасла животиња, јуница, савијених предњих ногу, испруженог врата и полуотворених уста. Тачно испред средине стола, испод празне чиније, насликана је изобличена мала животиња која као да је насађена на земљу, с главом окренутом навише, буљавих очију и са оштро завршеним ушима; у њој би требало видети заклано теле.

Таква глава телета обично се слика у чинији пред анђелима на столу,[57] а на фресци у параклису Светих арханђела у Хиландару (око 1380) у чинији је приказано цело теле.[58] На питање о томе зашто се теле на зрзанској фресци не налази у чинији, већ је спуштено пред сто,

---

[48] Janeras, *Le Vendredi-Saint*, 107. Прво јеванђеље: Јн 13, 31–18, 1; Друго: Јн 18, 1–28; Треће: Мт 26, 57–75; Четврто: Јн 18, 28–19, 16; Пето: Мт 27, 3–32; Шесто: Мк 15, 16–32; Седмо: Мт 27, 33–54; Осмо: Лк 23, 32–49; Девето: Јн 19, 25–37; Десето: Мк 15, 43–47; Једанаесто: Јн 19, 38–42; Дванаесто: Мт 27, 62–66.

[49] Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 72.

[50] Печаћење гроба и постављање страже насликани су у српској средњовековној уметности само у Дечанима (1338–1348) и Ресави (пре 1418); Петковић, Бошковић, *Манастир Дечани*, II, 36, т. CCXIII/2, CCXIV/2, CCXV/1; Б. Тодић, *Манастир Ресава*, Београд 1995, 87; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 387, сл. 311.

[51] B. Todić, *Anapeson – iconographie et signification du thème*, Byzantion LXIV/1 (1994) 140–155.

[52] V. Θ. Ξύδης, *"Αναπεσών εκοιμήθης ως λέων"*, Νέα Εστία 70 (Αθήνα 1961) 1027; D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, München 1965, 30–37, 181–196; M. Alexiou, *The Lament of the Virgin in Byzantine and Modern Greek Folk-Song*, Byzantine and Modern Greek Studies 1 (1975) 119–120.

[53] Todić, *Anapeson*, 163–165.

[54] Опис службе: А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей* I, Киев 1895, 125, 556; *Никодимов типик*, 152а–152б.

[55] А. Дмитриевский, *Богослужение Страстной и Пасхальной седмиц во св. Иерусалиме IX–X в.*, Казань 1894, 77.

[56] Тај детаљ фреске заиста је неспретно насликан и препознаван је различито; по В. Ј. Ђурићу (*Радионица митрополита Јована зографа*, 23), у левом углу слике представљено је теле заклано за гозбу, а испред стола мали Исак, чије је рођење тада било најављено; З. Ивковић (*Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 69) види исто то, с тим што наводи да је Исакова фигура умотана у пелене; З. Расолкоска-Николовска (*Манастирот Зрзе*, 413) у првој животињи препознаје овна који је био заклан уместо Исака (Пост 22, 13), а испред стола са анђелима теле заклано за Аврамову гозбу (Пост 18, 7). Аутори су навели неколико каснијих примера Гостољубља Аврамовог с призорима клања телета или телета које сиса мајку; ти детаљи засновани су на старозаветном или апокрифним текстовима; В. Успенский, *Толковая палея*, Казань 1876, 70.

[57] V., на пример, фреске у Богородичином параклису манастира Светог Јована Богослова на Патмосу (XII век), E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986, Fig. 8; у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима (1283–1285), Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, т. II; у Белој цркви каранској (1332–1337), Д. Војводић, *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) сл. 5.

[58] Ђурић, *Византијске фреске*, сл. 118.



*Сл. 6. Јосиф тражи Христово тело од Пилата, Недремано око, Суђење Христу пред Пилатом, јужни зид*
*Fig. 6. Joseph of Arimathea asking Pilate for Christ's body, Anapeson, Christ before Pilate, south wall*

може се одговорити да је то учињено зато да би се оно довело у везу с представом његове мајке у левом делу слике. Теле које је Аврам заклао код мамријског дуба, по светоотачком тумачењу, прообраз је новозаветног агнеца.[59] Теле или јунац је, као и јагње, старозаветна жртва за очишћење од грехова (Пост 29, 14, 36; Лев 4, 3, 14, 21; 8, 2, 14; 9, 2, 18; 16, 3, 6, 11, 27; Суд 6, 26; Јез 43, 21; 45, 18–25). Зато је Христос јагње, агнец, али и јунац, а Богородица агница, али и јуница. На Ваведење (Други канон, 5. песма, 3. тропар) славимо Богородицу mnogoimhnito} i slavneiw+, neporoqnou} }nic+, |ko plytÏ} ro`d(y)wi b(o)`(y)st(y)vnyji tel(y)cy;[60] на претпразнству Рођења Богородичиног 7. септембра (Канон на јутрењу, 9. песма, 4. тропар) каже се да су Јоаким и Ана родили }nic+ neskvrynn+}, iz n!e`e }nycy +pitannyj proizyw(y)dy, za miry zaklati se v$zeml!i prhgrhwenÏa q(e)l(ovh)qyskaa.[61] Стихови *Осмогласника*[62] још одређеније говоре о Христу на крсту и о Богородици која га оплакује: }nica neskvrynnaa }nca vyjdeïÏi na drhve vyzdvyj`enaa vol!}, rida}ïÏi gor°ch, ouvyj mnh vypÏawe vy`delenno! qedo. qto tyj sybory vyzdasty nebl(a)godar°nyj evyrhiskyj, xote me bezyqestvovatyj &t teb(e) vsel}baznyj.[63]

Ти тропари непосредно нас уводе у богослужење Страсне седмице, које обнавља сећање на Христове патње, страдања и смрт. Важно место у литургијској драми Великог петка и Велике суботе има Богородица – њена туга за распетим сином и плач над његовим телом.[64] Служба Светих страсти, по *Евергетидском типику*, укључивала је и певање кондака Романа Мелода *Τὸν δι᾽ ἡμᾶς σταυρωθέντα* и читање беседе Георгија Никомидијског с плачем Богородичиним (*τον θρῆνον τῆς θεοτόκου*).[65] На вечерњи истог дана, после тропара *Благообразни Јосиф*, певао се још један плач Богородичин, приписан Симеону Метафрасту.[66]

И богослужење у српским црквама XIV столећа дочаравало је слику уцвељене Богородице пред крстом. После седмог страсног јеванђеља певали су се кондак Романа Мелода *Нас ради распетаго придитеваспојем* и

[59] G. Kretschmar, *Studien zur frühchristlichen Trinitätstheologie*, Tübingen 1956, 88; Н. Демина, *Троица Андрея Рублева*, Москва 1963, 45; G. Ferguson, *Sings and Simbols in Christian Art*, London–Oxford–New York 1975, 22.

[60] Наведено по *Минеју за новембар* (1470–1480), САНУ *бр. 287*, л. 157а.

[61] Наведено по *Минеју за септембар* (1470–1480), САНУ *бр. 283*, л. 52б.

[62] П. Симић, *Азбучник песама Октоиха*, Београд 2009, 430.

[63] *Осмогласник*, глас 8, четвртак, вечерње, крстобогородичан на стиховне. Наведено по рукопису из 1560–1580. године, САНУ *бр. 292*, л. 270а.

[64] Дмитриевский, *Описание литургических рукописей*, т. I, 550 et passim; Pallas, *Passion und Bestattung Christi*, 30–37; Alexiou, *Lament of the Virgin*, 112–129.

[65] Дмитриевский, *Описание литургических рукописей*, т. I, 550; Pallas, *Passion und Bestattung Christi*, 30; текст Георгија Никомидијског: PG 100, 1457 et passim; кондак светог Романа: Архим. Амфилохий, *Кондакарий в греческом подлиннике XII–XIII в. по рукописи московской Синодальной библиотеки No 437 с древнейшим славянским переводом кондаков и икосов*, Москва 1879, 146.

[66] Pallas, *Passion und Bestattung Christi*, 31–33.



*Сл. 7. Света Тројица и Причешће апостола, западни зид*
*Fig. 7. Holy Trinity and Communion of the apostles, west wall*

икос *Својего агнца агница зрешти к заколенију ведома*,[67] а после једанаестог јеванђеља певала се стихира *Днес зрешти те непорочнаја дјева на крсте*.[68] У њима је са много осећања описана Богородица која тужи пред крстом гледајући распетог сина, а кулминација драме остварена је у статијама.[69] У трећој од њих Богородица се упоређује с јуницом која плаче за својим младунчетом: } nica telca na drevh povhwena vzyjvawe zreïi.[70]

Уметници или наручиоци фресака у Зрзу, преводећи богослужење Страсне седмице у слике, изабрали су плач Богородичин за мртвим Христом и упоредили га с патњом јунице за закланим телетом у Гостољубљу Аврамовом. Уобичајену иконографију представе старозаветне Свете Тројице изменили су само утолико што су заклано теле из чиније на столу преместили у први план слике и дали му значење Христа жртве за којим тужи његова мати Богородица јуница. Обрада те иконографске појединости – колико нам је познато, јединствене у византијској уметности – била је тежак задатак за сликара, који ју је решио како је знао и умео, али ипак довољно сугестивно: представио је јуницу како се тешко подиже са земље, истегнутог врата, мало подигнуте главе и отворених уста, чиме је јасно показана туга за закланим телетом.

Остаје још да објаснимо Причешће апостола на западном зиду припрате, које никад више није било насликано на том месту у византијској уметности. Евхаристијско значење слике не би требало доводити у питање, али то још не објашњава њено место у припрати Зрза; могућа веза Причешћа са сликаним програмом манастирских трпезарија с правом је одбачена, иако је познато да неки типици предвиђају узимање хране у цркви, истина у врло ретким приликама.[71] Важно је, међутим, запажање истраживача зрзанских фресака да је Причешће апостола насликано у истом реду са сценама Христових мука и у свом „историјском" виду, што га још више везује за Тајну вечеру и тренутак када је Христос најавио Јудину издају и почетак својих страдања.[72]

Објашњење ће бити потпуније ако се узме у обзир богослужење Страсне седмице. Већ смо показали да је циклус Христових страдања у Зрзу насликан по читањима страсних јеванђеља, од суђења Христу пред Кајафом и Пилатом до његовог почивања у гробу и очекивања васкрсења, што је приказано Недреманим оком, док су догађаји о којима се не чита на јутрењу Великог петка изостављени, па међу њима и Тајна вечера. Њено сликање с намером да се покаже Јуда издајник

[67] Дечани, бр. 62, л. 73а; v. и n. 64.

[68] *Ibid.*, л. 75б.

[69] Канон оплакивања, односно Плач Богородичин са статијама уведен је у богослужење Страсне седмице највероватније у XIV веку, свакако пре средине овог столећа; Pallas, *Passion und Bestattung Christi*, 299–307; Alexiou, *The Lament of the Virgin*, 119–120; Janeras, *Le Vendredi-Saint*, 397–402.

[70] *Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава*, Београд 1971, 475.

[71] Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, 79. За другачије мишљење v. Tomeković, *Contribution à l'étude du programme du narthex*, 147, 151–154.

[72] *Ibid.*, 69, 79; Ђурић, *Радионица митрополита Јована зографа*, 23.

пореметило би заокружен низ слика везаних за страсна јеванђеља, због чега је уместо Тајне вечере насликан њен литургијски вид – Причешће апостола – који још боље истиче Јудину незахвалност. О Тајној вечери, установљењу евхаристије и најави Јудиног издајства чита се на јутрењу Великог четвртка, у склопу 108. и 109. зачала (Лк 22, 1–39), и опет на литургији истог дана по јеванђелисти Матеју (26, 21–39).

Један од средишњих мотива богослужења Великог четвртка били су Јудино издајство и његова незахвалност за сва добра која је примио од учитеља. Христос му није ускратио љубав и поуке и ни у чему га није одвајао од осталих апостола: и њему је опрао ноге и дао му хлеб и вино на пасхалној вечери, а Јуда је све то продао за тридесет сребрњака. На почетку Службе светих страсти, после шестопсалмија, поје се тропар *Егда славни ти ученици*, посвећен апостолима после прања ногу и Јуди: „Тада Јуда злочастиви болешћу среброљубља омрачен, неправедним судијама тебе праведног судију предаје.“[73] У кондаку *Τόν ἄρτον λαβών* говори се о издајнику који је претходно примио хлеб од Христа,[74] а на вечерњи се пева стихира *Чедо Јехидново*,[75] где се Јуда пореди с незахвалним Јеврејима који су јели ману у пустињи и, „још са брашном у устима“, клеветали Бога; тако сад „и овај злочастиви, са хлебом небесним у устима, Спаситеља свога издаде“. У песми *Јуда издајник*, која се такође певала на Велики четвртак, Роман Мелод говори и о Јудиној причести: „Што је јео – јео је без вере, и примивши што је пио без вере, на Христа је подигао пету.“[76] Тему Јудине незахвалности најподробније је разрадио свети Јован Златоусти у *Слову* које се читало после тропара *Егда славни ти ученици* и седална *Кто не плачет се Јуди, кто не жалујет предатеља*.[77] Христос је Јуди предао сва добра до последње вечере и ништа му није ускратио („καὶ τραπεσης ἐκοινώνησεν ου μικρόν ἢ μεγα ἐνελιπεν“), па ни причест на Пасхи духовној: „Пријђе Јуда да се причести на светој трпези, као што му пре тога (Христос) опра ноге кад и другим ученицима; и даде му свете дарове и све своје Христос испуни.“ Учинио је то уз речи: „Ово је крв, о Јудо, продата за тридесет сребрњака.“[78] Јудино причешће и његова бесрамност оставили су трага и на литургији Великог четвртка: на њој се уместо *Херувимске песме* и пре причешћивања изговара причасан: „Вечере твоје тајне прими ме данас, Сине Божји, за причасника, јер нећу казати тајну непријатељима твојим, нити ћу ти дати целив као Јуда.“

Највише због тих разлога, а тек потом и евхаристијских, у Зрзу је на западном зиду припрате насликано Причешће апостола и оно ту претходи страстима Христовим на бочним зидовима. Можда су зато и прве сцене циклуса, суђења пред Кајафом и Пилатом, постављене са обе стране Причешћа, а остале се даље нормално настављају на северном и завршавају на јужном зиду припрате. Причешће апостола иначе је представљено онако како се сликало у другој половини XIV века, а једино му је ново значење наглашено постављањем Јуде на чело десне поворке апостола; Христос га причешћује вином из путира. Нема сумње да је ту он насликан: не само што је младоликог изгледа већ је изнад њега и исписано почетно слово имена – јота с титлом. Сликање Јуде на том месту у Причешћу није било тако ретко,[79] а у Зрзу је сигурно било повезано са службама Великог четвртка.

Утицај богослужења Страсне седмице нисмо открили на осталим фрескама у Зрзу, а тешко би га било и очекивати јер је Велика недеља – Ускрс – посвећена Христу, његовим страдањима, смрти и васкрсењу. Тумачење ликова светих мученика у медаљонима као следбеника Христове смрти на крсту и његове жртве било би сувише уопштено и, у крајњој линији, нетачно. Пустињаци и монаси у најнижем појасу могли би се повезати с богослужењем припремних недеља и четврте и пете недеље Великог поста и сигурно с вековним обичајем сликања монаха у припратама, мада је у Зрзу њихов распоред ипак различит од оног у другим храмовима XIV века. Овде су им прикључени свети епископи с монашким ознакама, што је скоро јединствен пример у византијској уметности. Без намере да такав њихов изглед објашњавамо богослужењем и обредима Страсне седмице, подсећамо на обичај јерусалимског патријарха да у дане те седмице облачи мандију – вероватно архијерејску, онакву какву носе и учитељи цркве у Зрзу – и да у њој отпочиње богослужење. Патријарх је, наиме, на Велики четвртак увече у свечаној поворци прелазио из патријаршије у храм Светог гроба да одслужи последовање страсти Господњих. Пошто би целивао камен миропомазања и свети гроб, облачио би мандију и улазио у храм Васкрсења. Ту је седео на свом трону, благосиљао народ и читао шестопсалмије. Тек после тога, док се певао тропар *Егда славни ти ученици*, двојица ђакона стављала су патријарху епитрахиљ и омофор и он би тако одевен настављао службу. Церемонијал се понављао на великој вечерњи Великог петка и на јутрењу Велике суботе, кад је опет с трона и у мандији читао шестопсалмије, а у мандији је остајао до четврте песме канона *Волнöју морскоју*, па је затим улазио у олтар и облачио богослужбено одејаније.[80] Помен о таквом обичају служења у мандији, међутим, нисмо нашли ни у једном типику, па не верујемо да се он примењивао у Србији у XIV веку и да је могао утицати на изглед фресака у Зрзу.

---

[73] *Никодимов типик*, 148а.

[74] Архим. Амфилохий, *Кондакарий в греческом подлиннике*, 146.

[75] *Никодимов типик*, 146б. Текст стихире (слава и није, глас 6): *Зборник црквених богослужбених песама*, 438.

[76] П. Цветков, *Песни св. Романа Сладкопевца на Страстную седмицу в русском переводе*, Москва 1900, 136.

[77] *Триод цветни*, НБС, *бр. 645*, л. 249б.

[78] *Супрасълски или Ретков сборник*, София 1982, 405–424.

[79] V. П. Миљковиќ-Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967, 88–93; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 114. При препознавању младог апостола који прима вино из Христових руку ипак треба сачувати опрез уколико он није означен натписом (као у Зрзу) или издвојен неким иконографским детаљем, пошто се на том месту често слика и Јован уместо Павла, Петра или неког другог апостола.

[80] А. А. Дмитриевский, *Великая пятница в Святогробском храме в Иерусалиме*, С.-Петербург 1908, 1, 7, 13–14.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


Alexiou M., *The Lament of the Virgin in Byzantine and Modern Greek Folk-Song*, Byzantine and Modern Greek Studies 1 (1975) 111–140.

Andronikof C., *Le cycle pascal. Le sens de fêtes II*, Lausanne–Paris 1985.

Архим. Амфилохий, *Кондакарий в греческом подлиннике XII–XIII в. по рукописи московской Синодальной библиотеки No 437 с древнейшим славянским переводом кондаков и икосов*, Москва 1879 (Arhim. Amfilokhiĭ, *Kondakariĭ v grecheskom podlinnike XII–XIII v. po rukopisi moskovskoĭ Sinodal'noĭ biblioteki No 437 s drevneĭshim slavianskim perevodom kondakov i ikosov*, Moskva 1879).

Бабић Б., *Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима цркава прилепског краја*, ЗЛУМС 16 (1980) 271–278 [Babić B., *Fresko-živopis slikara Onufrija na zidovima crkava prilepskog kraja*, ZLUMS 16 (1980) 271–278].

Бабиќ Б., *Кон историјата на манастирот Зрзе*, Стремеж XII/3 (Прилеп 1966) 61–67 [Babić B., *Kon istorijata na manastirot Zrze*, Stremež XII/3 (Prilep 1966) 61–67].

Бабић Г., *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987 (Babić G., *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1987).

Bernadakis P., *Les ornaments liturgiques chez les Grecs*, Echos d'Orient V-3 (1901–1902) 129–139.

Богдановић Д., *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968 (Bogdanović D., *Jovan Lestvičnik u vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti*, Beograd 1968).

Цветков П., *Песни св. Романа Сладкопевца на Страстную седмицу в русском переводе*, Москва 1900 (T͡svetkov P., *Pesni sv. Romana Sladkopevtsa na Strastnuiu sedmitsu v russkom perevode*, Moskva 1900).

Delehaye H., *Synaxarium Ecclesiae constantinopolitanae*, Bruxelles 1902.

Демина Н., *Троица Андрея Рублева*, Москва 1963 (Demina N., *Troitsa Andreia Rubleva*, Moskva 1963).

Дмитриевский А., *Богослужение Страстной и Пасхальной седмиц во св. Иерусалиме IX–X в.*, Казань 1894 (Dmitrievskiĭ A., *Bogosluzhenie Strastnoĭ i Paskhal'noĭ sedmits vo sv. Ierusalime IX–X v.*, Kazan' 1894).

Дмитриевский А., *Описание литургических рукописей*, т. I, Киев 1895 (Dmitrievskiĭ A., *Opisanie liturgicheskikh rukopiseĭ*, t. I, Kiev 1895).

Дмитриевский А. А., *Ставленник. Руководство для священноцерковнослужителей и избранных в епископа при их хиротониях, посвящениях и награждениях*, Киев 1904 (Dmitrievskiĭ A. A., *Stavlennik. Rukovodstvo dlia sviashchennotserkovnosluzhiteleĭ i izbrannykh v episkopa pri ikh khirotoniiakh, posviashcheniiakh i nagrazhdeniiakh*, Kiev 1904).

Дмитриевский А. А., *Великая пятница в Святогробском храме в Иерусалиме*, С. Петербург 1908 (Dmitrievskiĭ A. A., *Velikaia piatnitsa v Sviatogrobskom khrame v Ierusalime*, S. Peterburg 1908).

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994 (Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994).

Ђурић В. Ј., *Иконе из Југославије*, Београд 1961 (Djurić V. J., *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961).

Djurić V. J., *Les docteurs de l'église*, in: *Εὐφρόσυνον, Ἀφιέρωμα στόν Μανόλη Χατζηδάκη I*, Αθήνα 1991, 129–135 (Djurić V. J., *Les docteurs de l'église*, in: *Euphrosynon, Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē I*, Athēna 1991, 129–135).

Ђурић В. Ј., *Радионица митрополита Јована зографа*, Зограф 3 (1969) 18–33 [Djurić V. J., *Radionica mitropolita Jovana zografa*, Zograf 3 (1969) 18–33].

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Епископ Павле, *Питања и одговори*, Гласник СПЦ LXI-11 (1980) 260–265 [Episkop Pavle episkop, *Pitanja i odgovori*, Glasnik SPC LXI-11 (1980) 260–265].

Ferguson G., *Sings and Simbols in Christian Art*, London–Oxford–New York 1975.

Габелић С., *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998).

Голубинский Е., *История Русской церкви*, т. I-1, Москва 1901 (Golubinskiĭ E., *Istoriia Russkoĭ tserkvi*, t. I-1, Moskva 1901).

Грозданов Ц., *Митрополит Јован зограф и епископ Григориј – архијереји на епархијата на Пелагонија и Прилеп*, in: *Зборник. Средновековна уметност* 5 (2006) 71–76 [Grozdanov C., *Mitropolit Jovan zograf i episkop Grigorij – arhijereji na eparhijata na Pelagonija i Prilep*, in: *Zbornik. Srednovekovna umetnost* 5 (2006) 71–76].

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980).

Ивковић З., *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе*, Зограф 11 (1980) 68–81 [Ivković Z., *Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze*, Zograf 11 (1980) 68–81].

Janeras S., *Le Vendredi-Saint dans la tradition liturgique byzantine. Structure et histoire de ses offices*, Roma 1988.

Kollias E., *Patmos*, Athens 1986.

Ќорнаков Д., *Манастирот Зрзе*, Културно наследство 4 (1971) 15–18 [Ćornakov D., *Manastirot Zrze*, Kulturno nasledstvo 4 (1971) 15–18].

Kretschmar G., *Studien zur frühchristlichen Trinitätstheologie*, Tübingen 1956.

Mango C., *The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wall Paintings. Part I: Description*, DOP 44 (1990) 63–94.

Медић М., *Стари сликарски приручници* II–III, Београд 2002–2005 (Medić M., *Stari slikarski priručnici* II–III, Beograd 2002–2005).

Милаш Н., *Достојанства у православној цркви по црквено-правним изворима до XIV века*, Панчево 1879 (Milaš N., *Dostojanstva u pravoslavnoj crkvi po crkveno-pravnim izvorima do XIV veka*, Pančevo 1879).

Millet G., *Monuments de l'Athos*, Paris 1927.

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.

Миљковиќ-Пепек П., *Делото на зографите Михаило и Еутихиј*, Скопје 1967 (Miljković-Pepek P., *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967).

Миљковић-Пепек П., *О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију*, in: *Моравска школа и њено доба*. Научни скуп у Ресави 1968, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1972, 239–247 (Miljković-Pepek P., *O slikarima mitropolitu Jovanu i jeromonahu Makariju*, in: *Moravska škola i njeno doba*. Naučni skup u Resavi 1968, ed. V. J. Djurić, Beograd 1972, 239–247).

Митровић Ч., *Владичанство и монашки чин*, Сарајево 1908 (Mitrović Č., *Vladičanstvo i monaški čin*, Sarajevo 1908).

Ορλάνδος Α., *Μοναστηριακή Ἀρχιτεκτονική*, Αθήνα 1927, εικ. 67a–b (Orlandos A., *Monastēriakē Architektonikē*, Athēna 1927, eik. 67a–b).

Pallas D., *Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, München 1965.

Петковић В. Р., Бошковић Ђ., *Манастир Дечани* II, Београд 1941 (Petković V. R., Bošković Dj., *Manastir Dečani* II, Beograd 1941).

PG 155. 256.

Prolović J., *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

Pseudo-Kodinos, *Traité des offices*, éd. J. Verpeaux, Paris 1966.

Радојчић С., *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, ЗРВИ 13 (1971) 293–310 [Radojčić S., *Pilatov sud u vizantijskom slikarstvu ranog XIV veka*, ZRVI 13 (1971) 293–310].

Радојчић С., *Una poenitentium. Марија Египатска у српској уметности XIV века*, ЗНМ IV (1964) 255–265 [Radojčić S., *Una poenitentium. Marija Egipatska u srpskoj umetnosti XIV veka,* ZNM IV (1964) 255–265].

Расолкоска-Николовска З., *Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите од XIV до XIX век*, Зборник на Археолошкиот музеј 4–5 (1966) 77–93 [Rasolkoska-Nikolovska Z., *Istorijatot na manastirot Zrze niz natpisite i zapisite od XIV do XIX vek*, Zbornik na Arheološkiot muzej 4–5 (1966) 77–93].

Расолкоска-Николовска З., *Манастирот Зрзе со црквата Преображение и Свети Никола*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, IV, Скопје 1981, 407–459 (Rasolkoska-Nikolovska Z., *Manastirot Zrze so crkvata Preobraženie i Sveti Nikola*, Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija, IV, Skopje 1981, 407–459).

Сарабянов В., *«Святители-источники Премудрости» во фресках Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке*, Проблеми на изкуството 1 (София 2010) 12–17 [Sarabianov V., *«Sviatiteli-istochniki Premudrosti» vo freskakh Spaso-Preobrazhenskoĭ tserkvi Evfrosin'eva monastyria v Polotske*, Problemi na izkustvoto 1 (Sofiia 2010) 12–17].

Симић П., *Азбучник песама Октоиха*, Београд 2009 (Simić P., *Azbučnik pesama Oktoiha*, Beograd 2009).

Скабалланович М., *Толковый типикон* I, Киев 1910 (Skaballanovich M., *Tolkovyĭ tipikon* I, Kiev 1910).

Stylianou A., Stylianou J. A., *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985.

Суботић Г., *Охридска сликарска школа XV века*, Београд 1980 (Subotić G., *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980).

*Супрасълски или Ретков сборник*, София 1982 (*Suprasŭlski ili Retkov sbornik*, Sofiia 1982).

*Типик архиепископа Никодима*, књига друга, српскословенски текст разрешио Лазар Мирковић, Београд 2007 (*Tipik arhiepiskopa Nikodima*, knjiga druga, srpskoslovenski tekst razrešio Lazar Mirković, Beograd 2007).

Todić B., *Anapeson – iconographie et signification du thème*, Byzantion LXIV-1 (1994) 134–165.

Тодић Б., *Манастир Ресава*, Београд 1995 (Todić B., *Manastir Resava*, Beograd 1995).

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).
Тодић Б., *Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи*, Зограф 30 (2004–2005) 125–131 [Todić B., *Srpske teme na freskama XIV veka u crkvi Svetog Dimitrija u Peći*, Zograf 30 (2004–2005) 125–131].
Тодић Б., *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).
Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манастир Дечани*, Београд 2005 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).
Tomeković S., *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI^e^–première moitié du XIII^e^ s.)*, Byzantion LVIII-1 (1988) 140–154.
Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у историји српског народа*, Београд 1987, 51–65 (Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Mileševa u istoriji srpskog naroda*, Beograd 1987, 51–65).
Tomeković S., *Place des saints ermites et moines dans le décor de l'église byzantine*, in: *Liturgie, conversion et vie monastique.* Conférences Saint-Serge, XXXV^e^ semaine d'études liturgiques, Roma 1989, 307–331.
Успенский В., *Толковая палея*, Казань 1876 (Uspenskiĭ V., *Tolkovaia paleia*, Kazan' 1876).
Валтер К., *Значење портрета Данила II као ктитора у Богородичиној цркви у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 355–358 (Valter K., *Značenje portreta Danila II kao ktitora u Bogorodičinoj crkvi u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Beograd 1991, 355–358).
Војводић Д., *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 135–151 [Vojvodić D., *O živopisu Bele crkve karanske i suvremenom slikarstvu Raške*, Zograf 31 (2006–2007) 135–151].
Walter Ch., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982.
Ξύδης Θ. , *"Αναπεσών εκοιμήθης ως λέων"*, Νέα Εστία 70 (Αθήνα 1961) 1027 [Xydēs Th., «*Anapesōn ekoimēthēs ōs leōn*», Nea Estia 70 (1961) 1027].
*Зборник црквених богослужбених песама, псалама и молитава*, Београд 1971 (*Zbornik crkvenih bogoslužbenih pesama, psalama i molitava*, Beograd 1971).
Живковић Б., *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984 (Živković B., *Sopoćani. Crteži fresaka*, Beograd 1984).
Живковић Б., *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989 (Živković B., *Gračanica. Crteži fresaka*, Beograd 1989).

# The fresco painting of the narthex of Zrze and the liturgy of Holy Week

Branislav Todić

The monastery church of the Transfiguration at the Monastery of Zrze near Prilep had a narthex added to its western side later, and it was decorated with frescoes in 1368/1369. The ktetors were the widow of the late Hajko (who joined a monastic order under the name of Hariton) and her sons Pribil and Prijezda, probably later known as the painter-monks, John (who also became a metropolitan) and Makarije. The frescoes painted in the narthex have not been completely preserved because the church's vault and a wall collapsed in the direction of its nave but what was left of the frescoes is enough to enable one to recognise their thematic programme. In short, it encompassed an abbreviated cycle of Christ's Passion, the Holy Trinity of the Old Testament and the Communion of the Apostles on the western wall, a series of busts of martyrs in medallions and the individual images of saints painted in the lowest zone, while depicted outside, above the church entrance, is the Transfiguration and the Virgin with Christ surrounded by the prophets.

One can single out several themes in the narthex at Zrze, either by their appearance or by their unusual iconography. This paper deals only with them in order to find an explanation for such deviations from the customarily painted decoration of the narthex in Byzantine churches. The author's attention is primarily focused on the frescoes of the individual presentations of monks in the ground floor zone of the narthex.

It has been established that (besides Saint Pachomius and the angel and the Communion of St. Mary of Egypt around the church entrance) two pairs of monks were painted, representing the three monastic orders. Depicted in the western part of the narthex were the holy anchorites, who lived as hermits in the desert (the saints Barbarus, Macarius, Paul of Thebes and Onuphrius). Next to them, standing, are the members of the coenobitic brotherhood of monks (the saints Euthymius, Anthony, Pimen and Theodosius). Finally, these are followed by the teachers of the Church, the holy bishops St. Gregory the Theologian, St. Basil the Great, probably St. John Chrysostom, and St. Nicholas, all four of them painted wearing the mantles of archpriests and the habits of monks, and not liturgical vestments. The artist also devoted most of his attention to them, which suggests that such a choice of saints was influenced by *The Heavenly Ladder* written by St. John Klimax.

It has been ascertained that the liturgy of Holy Week, from Holy Thursday to Holy Saturday, had the greatest influence on the fresco painting in the narthex of the Zrze monastery. The abbreviated cycle of the Passion was painted according to the Passion narratives i.e. the parts of the Gospels that are read out during the orthros liturgy on Good Friday, omitting the cycle's initial scenes as they are not read out during the said liturgy. But the scene of the Anapesôn is included in the cycle as it is linked to the liturgy served on Holy Saturday. The Communion of the Apostles, which – in the whole of Byzantine painting is depicted only in the narthex of Zrze – singles out Judas as a traitor and ingrate who had received the Holy Eucharist from Christ (that is why he was shown heading a group of the apostles). However, he still betrayed Christ for the sake of thirty pieces of silver; this event is mentioned in detail in the hymns that are sung and homilies that are read out on Holy Thursday. Finally, the Holy Trinity of the Old Testament depicted in the scene of the Hospitality of Abraham, has an extremely rare addition in the foreground: a heifer lamenting over her slaughtered calf. Through the liturgical hymns sung in the church on Holy Saturday, this lament is interpreted as the weeping of the Virgin for Christ, who died on the Cross.

# L'évolution récente des expositions temporaires sur le Moyen Âge en Italie: Public, thèmes, finalités*

Alessia Trivellone**
Université de Bourgogne, Dijon

UDC 7.033(450):061.43»19»
DOI 10.2298/ZOG1135223T
Оригиналан научни рад

*L'article propose une réflexion sur l'histoire des expositions sur le Moyen Âge au cours du XX[e] siècle, afin de déceler la réception du Moyen Âge de l'histoire médiévale en Italie. Une comparaison est faite avec d'autres pays européens. Les importants changements dans la conception de l'offre culturelle et du fonctionnement des musées, qui ont eu lieu à partir de la fin du XX[e] siècle, et leurs conséquences sur les expositions sont pris en compte, ainsi que le statut de l'objet exposé et sa mise en scène.*

*Mots-clés*: *Expositions d'art sur le Moyen Âge, réception de l'histoire médiévale, offre culturelle et muséale, fonctions des musées, statut de l'objet exposé, mise en scène.*

*This article proposes a reflection about Italian art exhibitions on Middle Ages all over the twentieth century in order to understand the reception of medieval history in Italy. The Italian case is compared with the other European countries and their own relationships with Middle Ages. The articles studies also the important changes in the cultural offer and in the museum function during the last decade of the twentieth century and analyses their major consequences on the exhibitions. Lastly the 'status' of the exhibited objects and their mise-en-scène are examined.*

*Key words: Exhibitions of medieval art, reception of medieval history, cultural offer, museum functions, status of the exhibited object, mise-en-scène.*

En 1959, dans un dense essai critique, Roberto Longhi attirait l'attention sur la multiplication des expositions d'art dans l'Europe de l'après-guerre.[1] Dans les décennies suivantes, le nombre des expositions et de leurs visiteurs n'a cessé de croître: parallèlement, la physionomie des expositions a connu des transformations significatives. Dans cet article, nous nous proposons de faire le point sur l'évolution des expositions temporaires consacrées au Moyen Âge dans l'Italie de ces dernières décennies. Tout d'abord, la multiplication des expositions sera traitée dans le cadre des rapports entre expositions temporaires et musées. Ensuite, on se penchera sur les évolutions thématiques des expositions sur le Moyen Âge: on examinera l'apparition, dans les années 90, à côté d'expositions consacrées à l'histoire de l'art, de thématiques plus historiques; en même temps, on considérera l'introduction d'une perspective internationale, là où les expositions italiennes du XX[e] siècle se caractérisaient par leur ancrage dans une perspective exclusivement régionale. Ces deux évolutions semblent intimement liées à des questions de mémoire et d'identité nationale. Enfin, après avoir considéré les principales conséquences touchant au statut des objets exposés et à leur mise en scène, nous seront amenés à considérer le rôle et les potentialités des expositions temporaires aujourd'hui.[2]

### *Les expositions italiennes sur le Moyen Âge au cours du XX[e] siècle : la « découverte » du public*

Les premières expositions italiennes centrées sur le Moyen Âge apparaissent au début du XX[e] siècle.[3] Nées de la volonté des villes et des régions souhaitant redécouvrir et exposer leur propre passé artistique, elles portent sur la fin du Moyen Âge. Parmi les plus importantes, celle de 1904 à Sienne, sur la peinture siennoise, et la *Mostra giottesca*, organisée à Florence, en 1937, à l'occasion du six-centième anniversaire de la mort de Giotto.[4] Voulue par la ville de Florence, la *Mostra giottesca* fut également soutenue par le Ministère italien de l'Éducation Nationale: c'était l'occasion, pour les cadres fascistes, d'exalter ce peintre, déjà objet d'un intérêt historiographique important pendant les années précédentes, en tant que père de l'art national italien.[5] D'autres expositions,

* J'ai pu mettre au point certaines des idées exposées dans cet article grâce aux stimulantes discussions avec Valentino Pace, Emmanuel Bain et mes collègues de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Rome). Je remercie tous très chaleureusement.

** alessiatrivellone@gmail.com

[1] R. Longhi, *Mostre e Musei (un avvertimento del 1959)*, L'approdo letterario 8 (1959) 3–22 [rééd. plusieurs fois, in: *Paragone* 235 (1969) 3–23; *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze 1970, 393–414; R. Longhi, *Critica d'arte e buongoverno 1938–1969*, Firenze 1970, 59–74].

[2] Les expositions italiennes sur le Moyen Âge ont fait l'objet de deux études récentes: l'aperçu d'A. Monciatti, C. Piccinini, *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, ed. E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004 (*Arti e storia nel Medioevo*, 4) 811–845, prend en compte les expositions italiennes jusqu'à 1970 environ; le recueil d'essais *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, ed. E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa 2008, contient des analyses minutieuses de nombreuses expositions.

[3] Sur la naissance des expositions d'art à partir des XVII[e] et XVIII[e] siècles, cf. F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven–London 2000. Sur l'exposition du Moyen Âge au XIX[e] siècle v. D. Levi, *Il Medioevo in mostra nell'Ottocento: alcuni spunti e riflessioni*, in: *Medioevo/Medioevi*, 1–29, 18–19.

[4] Sur l'exposition siennoise cf. E. Camporeale, *1904, «annus mirabilis» per l'antica arte senese*, in: *Medioevo/Medioevi*, 109–139.

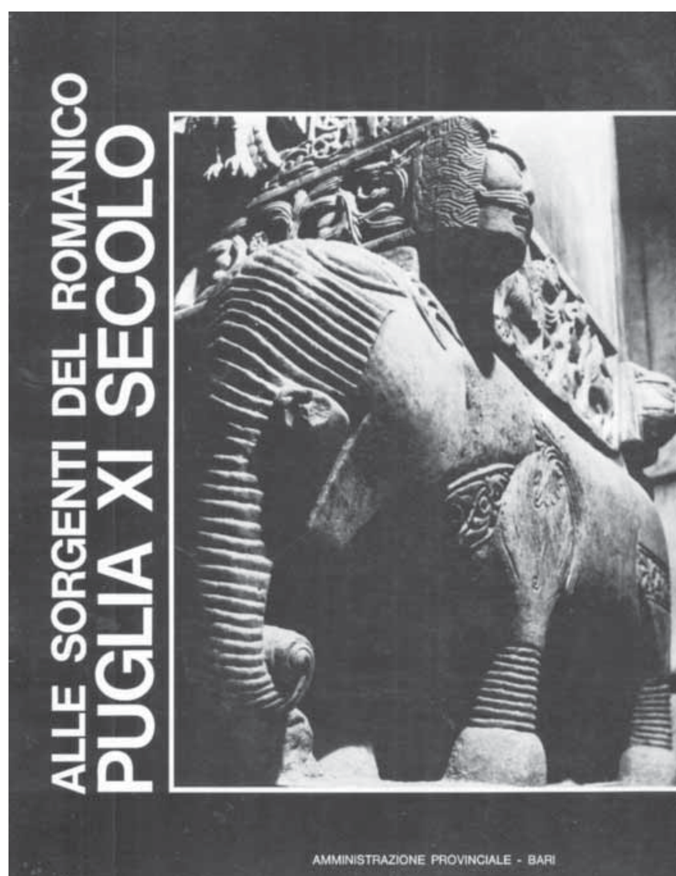



*Fig. 1. Couverture du catalogue de l'exposition Alle sorgenti del romanico. Puglia XI secolo (Bari, 1975).*

toutes issues de problématiques d'histoire de l'art et toutes portant sur le passé artistique d'une région déterminée, voient le jour au cours des années et des décennies suivantes : signalons, par exemple, les expositions, aujourd'hui bien étudiées, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, à Turin en 1938–1939, *La mostra della scultura pisana del Trecento*, à Pise en 1946–1947, et *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, à Milan en 1958.[6] À celles-ci, on peut ajouter deux expositions des Pouilles, parmi les premières à prendre en compte des œuvres des premiers siècles du Moyen Âge: la *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, à Bari, en 1964, et *Alle sorgenti del Romanico: Puglia XI secolo*, dans la même ville, en 1975.[7] Cette dernière exposition, née de la volonté de mettre en valeur l'art dans les Pouilles au XI[e] siècle, avant l'invasion normande, a suscité un large débat et a constitué une référence importante pour les études postérieures sur l'art roman de la région.[8] L'important approfondissement de thématiques artistiques régionales continue, dix ans après, en Emilie-Romagne, avec l'exposition *Quando le cattedrali erano bianche – Lanfranco e Wiligelmo*, organisée après la restauration de la cathédrale de Modène, alors qu'en 1989, Rome rassemblait et présentait les «fragments» de son passé, avec l'exposition *Fragmenta picta*, sur ses fresques médiévales.[9]

Au cours de la dernière décennie du XX[e] siècle, on assiste, d'une part, à la multiplication exponentielle des expositions d'art, y compris sur le Moyen Âge; d'autre part, on remarque une évolution de leurs thématiques. La multiplication des expositions d'art se comprend dans le contexte des profonds changements qui, au cours des dernières décennies, ont affecté le fonctionnement des musées du monde occidental. En général, à partir des années 80, à commencer par les pays anglo-saxons et puis, avec des modalités différentes, dans le reste de l'Occident, les subventions d'État aux musées ont baissé considérablement, ce qui a poussé les conservateurs des musées, selon les modes prévus par la législation des différents pays, à faire de plus en plus appel à des acteurs privés.[10] En Italie, les musées sont désormais appelés à faire preuve d'une politique plus dynamique: pour profiter des financements d'État, considérablement réduits à partir des années 90, ils doivent démontrer leur capacité à attirer un nombre de visiteurs conséquent. À côté des visiteurs occasionnels, les conservateurs ont donc cherché à créer un public habituel : c'est ainsi que le renouvellement régulier de l'accrochage des collections permanentes des musées, la création de parcours de visite toujours différents et, surtout, l'organisation régulière d'expositions temporaires, sont devenus nécessaires.[11] Si les

---

[5] A. Monciatti, *La «Mostra giottesca » del 1937 a Firenze*, in: *Medioevo/Medioevi*, 141–167.

[6] Sur l'exposition de Turin, cf. C. Maritano, *«Gotico e Rinascimento in Piemonte» (1938–1939)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 187–212. Sur l'exposition de Pise, cf. E. Tolaini, *La «Mostra della scultura pisana del Trecento»: Pisa 1946–1947*, in: *Medioevo/Medioevi*, 213–236. Sur l'exposition de Milan v. A. Chiara Cimoli, *Consuntivo lombardo. Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Palazzo reale, Milano aprile – giugno 1958*, in: eadem, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia. 1949/1963*, Milano 2007; T. Barbavara di Gravellona, *«Arte lombarda dai Visconti agli Sforza» (Milano 1958)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 253–299.

[7] *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo. Bari, Pinacoteca provinciale, giugno – dicembre 1975*, ed. P. Belli D'Elia, Bari 1975 (2 ed.: *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, ed. P. Belli D'Elia, Bari 1987).

[8] L'exposition a fait l'objet de plusieurs comptes rendus, parfois enthousiastes, également dans des revues internationales: cf. Y. Labande-Mailfert, *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, Cahiers de civilisation médiévale 18 (1975) 321–324; G. Andrisani, *Alle sorgenti del romanico Puglia XI secolo*, Arte cristiana 63 (1975) 227–236; M. Salvatore, *In margine alla mostra "Alle sorgenti del Romanico: Puglia XI secolo" (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno – dicembre 1975)*, Archeologia medievale 3 (1976) 479–484; W. Krönig, *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo, zur Ausstellung in Bari*, Kunstchronik 29 (1976) 93–101.

[9] Sur la première exposition v. l'essai récent d'E. Mazzocchi, *Quando le cattedrali erano bianche – Lanfranco e Wiligelmo. Mostre sul duomo di Modena dopo il restauro (21 juillet 1984 – 31 juillet 1985)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 401–422. Pour l'exposition *Fragmenta picta*, à côté du catalogue (*Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano. Roma, Castel Sant'Angelo 15 dicembre 1989 – 18 febbraio 1990*, ed. M. Andaloro et al., Roma 1989), on pourra consulter le compte rendu de V. Pace, *Dieci secoli di affreschi e mosaici romani. Osservazioni sulla mostra "Fragmenta picta", Roma, Castel Sant'Angelo, dicembre 1989 – marzo 1990 e sul suo catalogo*, Bollettino d'arte 76 (1991) 199–207.

[10] Pour les changements dans le fonctionnement des musées v. l'efficace aperçu de K. Schubert, *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present*, London 2000; on fera ici référence à l'édition italienne: idem, *Museo. Storia di un'idea*, Milano 2004, 80–87.

[11] Ces changements n'ont pas manqué de susciter des réactions contre la « tyrannie des expositions » minant l'organisation du musée traditionnel; cf., par exemple, D. Poulot, *Une histoire des musées de France. XVIII[e]–XX[e] siècle*, Paris 2005, 170. On remarquera, toutefois, que la baisse des financements d'État pour l'art a provoqué, en Italie, la disparition d'un type particulier d'expositions temporaires, à savoir celles sur les œuvres restaurées, organisées par les *soprintendenze*. Ce type d'exposition connaît un grand développement après la deuxième guerre mondiale. La *soprintendenza* de Florence, a été parmi les plus actives dans ce type d'exposition, surtout après la mobilisation internationale suite à l'inondation de 1966, qui a fait de la ville une capitale de la restauration, rôle consacré par les deux expositions des œuvres restaurées en 1972 et en 1986; cf. *Firenze restaura: il laboratorio nel suo quarantennio. Mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle gallerie sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Giovanni Leone. Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo – 4 giugno 1972*, ed. U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze 1972; *Capolavori & restauri*, Firenze 1986 (cat. exp., Firenze, Palazzo Vecchio, 14 dicembre 1986 – 26 aprile 1987). Jusqu'au début des années 80, l'exemple de Florence a été suivi par de nombreuses autres *soprintendenze*, qui ont consacré des expositions temporaires à des œuvres restaurées. Le nombre de ce type d'exposition s'est toutefois considérablement réduit au cours des deux dernières décennies, parallèlement à la diminution des restaurations régulières financées par le *Ministero dei Beni Culturali*.

expositions temporaires deviennent un élément stratégique d’importance primordiale pour la vie du musée, l’organisation de celles-ci est passée, dans quelques cas, du musée à des acteurs privés, souvent des maisons d’édition, qui s’occupent, seules ou en collaboration avec l’institution muséale, de tous les aspects de l’organisation, des demandes de prêt jusqu’à la réalisation et la vente du catalogue.[12] Parfois, ce type d’expositions a lieu en dehors des musées, dans des lieux consacrés exclusivement aux expositions temporaires; en revanche, quand elles sont conçues pour un musée, celui-ci se limite à fournir les locaux de l’exposition, touchant les *royalties* versées par l’organisateur de l’exposition et profitant du nombre accru des visiteurs.[13] Dans tous les cas de figure, conservateurs et acteurs privés ont intérêt à ce que les expositions temporaires soient visitées par un public vaste. Le public est ainsi devenu un élément d’importance primordiale pour la vie même du musée: c’est ce que quelques muséologues qualifient de «découverte» du public.[14] Celui-ci n’est plus formé uniquement des spécialistes et des amateurs, mais est de plus en plus diversifié (d’où la réalisation, dans maints cas, de catalogues conçus par typologie de visiteurs: petit guide-souvenir et catalogue scientifique) et compte souvent des touristes: les catalogues des expositions sont souvent édités en plusieurs langues.

### *L’essor des expositions à thématique historique, entre mémoire nationale et identité européenne*

Cette multiplication des expositions d’art s’accompagne, en Italie, d’une évolution des thèmes traités, évolution évidente tout particulièrement pour le Moyen Âge. Si au cours du XX^e^ siècle les expositions naissaient de problématiques strictement artistiques, notamment dans une optique régionale, celles des années 90 s’ouvrent à des thèmes plus largement historiques. Les premiers signes de ce phénomène se retrouvent dans l’exposition *Wiligelmo e Matilde: l’officina romanica*, organisée à Mantoue en 1991 par Arturo Carlo Quintavalle, Arturo Calzona et Giuseppa Zanichelli: dans cette exposition, l’étude approfondie de la sculpture de Wiligelmo donne lieu à la recherche de définition d’un art lié au phénomène historique de la Réforme «grégorienne».[15] L’histoire inspire ensuite directement le sujet des trois expositions sur l’empereur Frédéric II, organisées entre 1994 et 1995, à l’occasion du VIII^e^ centenaire de sa naissance, à Bari, Palerme et Rome.[16] Nous reviendrons sur la «fortune» de ce personnage dans les expositions italiennes. Pour l’instant, notons que l’une de ces expositions a été organisée à Rome. Jusqu’au milieu des années 90, les expositions étaient en effet organisées dans les régions qui avaient été intéressées par le phénomène examiné: en d’autres termes, les lieux de la mémoire et de l’évocation coïncidaient avec ceux de la réalité historique. L’exposition romaine sur Frédéric II, au contraire, ne suit pas ce schéma: visant à reconstruire le rayonnement de la politique de l’empereur dans la péninsule italienne, elle avait lieu à Rome, ville qui n’avait jamais été gouvernée par Frédéric II. Le même phénomène s’était produit l’année précédente, quand une exposition sur les Normands avait été organisée, toujours à Rome, par Mario D’Onofrio. Dans ce cas, la perspective géographique était large: l’exposition prenait en compte les signes laissés par ce peuple en Normandie, en Angleterre, en Italie du Sud et jusqu’en Terre Sainte. De plus, l’exposition ne répondait à aucune exigence de célébration, ni d’anniversaire. Seul l’intérêt pour ce thème justifiait l’exposition, qui a été ainsi la première à être conçue comme un moment de réflexion sur l’histoire, indépendant de la géographie et des contingences des dates.[17]

D’autres expositions naissant de thématiques purement historiques ont ensuite vu le jour en Italie au cours des années suivantes. En 2000, à Rome, à l’occasion de l’Année sainte, les deux expositions *Romei e Giubilei* et *Bonifacio VIII e il suo tempo* éclaircissaient, respectivement, des aspects liés au pèlerinage médiéval et au pape promoteur de la première Année sainte, en 1300.[18] L’évolution des thèmes des expositions, de l’histoire de l’art à l’histoire, et d’un cadre géographique régional à un cadre international, culmine dans l’exposition *Il Medioevo europeo di Jacques le Goff*, organisée à Parme en 2003, sur la vision du Moyen Âge par cet historien français.[19] L’exposition relevait le défi de présenter et d’illustrer des aspects de la «mentalité» médiévale, chers à la tradition de l’école des Annales: les différentes sections thématiques de l’exposition portent ainsi, entre autres, sur les lieux et les paysages, la mer, les bateaux et les voyages, le rêve et la vie courtoise, la musique et le jeu, l’au-delà. La largeur du cadre géographique est frappante: il comprend l’Est européen avec les peuples slaves et hongrois, ainsi que l’Islande, la Scandinave, la péninsule ibérique, la Méditerranée.[20] L’évolution par rapport aux expositions «régionales» des années précédentes est ainsi évidente.

Les expositions issues d’une problématique historique sont assurément loin d’être les seules de ces dernières années. D’autres expositions importantes, naissant de l’exigence et

---

[12] Sur le fonctionnement des expositions temporaires récentes en Italie v. S. Dell’Orso, *Altro che musei. La questione dei Beni Culturali in Italia*, Roma 2002, 162–169: l’autrice indique Skira et Mondadori comme les maisons d’édition italiennes les plus engagées dans l’organisation d’expositions.

[13] Dell’Orso, *op. cit.*, 162–166.

[14] Schubert, *Museo*, 80–97. Un recueil d’essai prenant en compte l’évolution des musées européens, dans leurs relations avec le public, est *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, ed. S. Bodo, Torino 2003.

[15] *Wiligelmo e Matilde: l’officina romanica*, ed. A. Calzona, A. C. Quintavalle, Milano 1991 (cat. exp., Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 15 giugno – 30 settembre 1991). Sur cette exposition v. également le compte rendu de Ch. B. Verzar, *Wiligelmo e Matilde: l’officina romanica*, The Burlington Magazine 135 (1993) 832–833.

[16] *Federico e la Sicilia: dalla terra alla corona. Archeologia, architettura e arti della Sicilia in età sveva*, ed. C. A. Di Stefano, A. Cadei, Palermo 1994 (cat. exp., Palermo, Real Albergo dei Poveri, 16 dicembre 1994 – 18 aprile 1995); *Federico II e l’Italia: percorsi, luoghi, segni e strumenti*, ed. C. Damiano Fonseca, Roma 1995 (cat. exp., Roma, Palazzo Venezia, 22 dicembre 1995 – 30 aprile 1996); *Federico II: immagine e potere*, ed. M. Stella Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995 (cat. exp., Bari, Castello Svevo, 4 febbraio – 17 aprile 1995). Sur ces trois expositions v. les considérations de F. Gandolfo, *Le celebrazioni dei personaggi storici attraverso le mostre d’arte medievale*, in: *Medioevo/Medioevi*, 441–454, 448–454.

[17] *I Normanni: popolo d‘Europa 1030–1200*, ed. M. D‘Onofrio, Venezia 1994 (cat. exp., Roma, Palazzo Venezia, 28 gennaio – 30 aprile 1994). V. notamment, pour notre propos, l’essai introductif de M. D’Onofrio, *Le ragioni della mostra*, 1–3.

[18] *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350)*, ed. M. D’Onofrio, Milano 1999 (cat. exp., Roma, Palazzo Venezia, 29 ottobre 1999 – 26 febbraio 2000); *Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo Giubileo*, ed. M. Righetti Tosti-Croce, Milano 2000 (cat. exp., Roma, Palazzo Venezia, 12 aprile 2000 – 16 luglio 2000). Remarquons que le thème du pèlerinage avait déjà inspiré quelques expositions allemandes, notamment *Wallfahrt kennt keine Grenzen*. Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München vom 28. Juni bis 7. Oktober 1984, red. Th. Raff, München 1984.

[19] *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, ed. D. Romagnoli, Cinisello Balsamo 2003 (cat. exp., Parma, Galleria Nazionale, 28 settembre 2003 – 6 gennaio 2004). V. également le compte rendu par R. Buttafava, *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, Arte cristiana 91 (2003) 456–460.

[20] Une carte géographique de l’Europe, dans le catalogue, met en évidence les lieux d’origine des objets et les villes des institutions où ils sont conservés; cf. *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, 32–33.

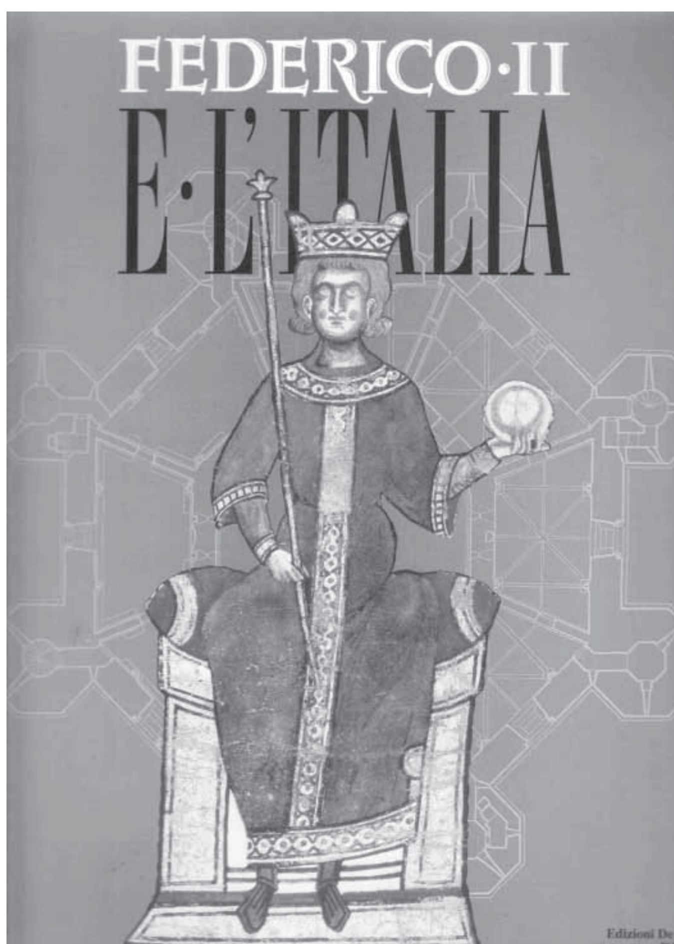



*Fig. 2. Couverture du catalogue de l'exposition Federico II e l'Italia : percorsi, luoghi, segni e strumenti* (Rome, 1995–96).

de la volonté d'éclaircir des problèmes purement artistiques, ont été réalisées: parmi celles-ci, signalons celle de Palerme et Vienne sur les tissus du Palais Royal de Palerme (2003–2004)[21], celle de Sienne sur Duccio de Buoninsegna (2003–2004), suite à la découverte d'importantes fresques dans la crypte de la cathédrale[22], et celles sur Arnolfo di Cambio, à Florence et à Pérouse, en 2005–2006, dans le cadre des célébrations du septième centenaire de la mort de l'architecte et sculpteur, décédé entre 1301 et 1310.[23] Cependant, l'entrée de l'histoire, à partir des années 90, dans les expositions sur le Moyen Âge en Italie, constitue un fait nouveau et mérite une réflexion particulière.

On remarquera tout d'abord que l'histoire entre tardivement dans les expositions italiennes par rapport aux autres pays. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le cas italien à l'Allemagne. Ici, depuis les années 60, les expositions visaient à reconstruire l'art émanant des grands commanditaires du passé, qui s'identifiaient dans la plupart des cas avec l'empereur ou avec des dynasties liées à ce dernier: l'exposition d'art s'ouvrait ainsi tout naturellement à des problématiques d'histoire, touchant à de nombreux aspects de la vie de cour et de l'idéologie politique des commanditaires. L'exposition européenne consacrée à Charlemagne à Aix-la-Chapelle en 1965 et celle sur les Staufen à Stuttgart en 1977, dont le succès consacra l'Allemagne comme le pays à l'avant-garde dans l'organisation des expositions temporaires sur le Moyen Âge, sont un exemple de ce procédé.[24]

Le «retard» de l'Italie dans l'organisation des expositions d'histoire est dû, en partie, à l'histoire politique du pays. Alors que l'Allemagne et d'autres pays, comme la France, peuvent retrouver dans le Moyen Âge les racines de leur propre identité nationale, l'Italie voit dans son histoire médiévale les sources de sa fragmentation culturelle.[25] Ce n'est pas un hasard, de ce point de vue, si l'idéologie nationaliste du fascisme a puisé non pas dans l'histoire des premiers siècles du Moyen Âge (comme c'était le cas du nazisme), mais principalement dans le passé romain et dans les siècles qui vont du Moyen Âge tardif à la Renaissance.[26] Aucune réalité politique médiévale n'est donc susceptible de fournir une référence pour la «nation» Italie. Un indice en est que la fragmentation politique médiévale de la péninsule italienne constitue actuellement une référence historique importante dans la propagande du principal parti séparatiste italien, la Ligue du Nord: le symbole de ce parti est le *carroccio*, le char utilisé par les villes du Nord au XIIe siècle dans leur lutte pour l'indépendance contre l'empereur Frédéric Barberousse.

C'est peut-être également en raison de l'absence de grands personnages médiévaux susceptibles d'être lus comme préfiguration de l'Italie unifiée que, dans le panorama des expositions italiennes, celles dédiées à des souverains médiévaux ont trouvé peu de place. Francesco Gandolfo a fait remarquer que les seuls personnages du Moyen Âge objets d'expositions ont été le pape Boniface VIII et l'empereur Frédéric II, au cœur des trois expositions déjà mentionnées, auxquelles il faut ajouter celle sur le beau-fils de celui-ci, Ezzelino de Vérone, en 2001.[27] La fortune de Frédéric II dans l'historiographie et dans les expositions temporaires réside probablement dans la perception de ce souverain comme créateur d'une cour multiculturelle. Sa descendance de la normande Constance de Hauteville et son choix d'établir sa cour au Sud de l'Italie ont compensé, aux yeux de l'historiographie italienne, la perception de son origine étrangère.[28] Pour

[21] *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, ed. M. Andaloro, Catania 2006 (cat. exp., Palermo, Palazzo dei Normanni, 17 dicembre 2003 – 10 marzo 2004); *Nobiles Officinae: Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert. Kunsthistorisches Museum, 31. März bis 13. Juni 2004*, Wien 2004.

[22] *Duccio: alle origini della pittura senese*, ed. A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, Cinisello Balsamo 2003 (cat. exp., Sienna, Santa Maria della Scala, 4 ottobre 2003 – 11 gennaio 2004).

[23] *Arnolfo: alle origini del Rinascimento fiorentino*, ed. E. Neri Lusanna, Firenze 2005 (cat. exp., Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 21 dicembre 2005 – 21 aprile 2006); *Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, ed. V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005 (cat. exp., Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 7 luglio 2005 – 8 gennaio 2006; Orvieto, Chiesa di Sant'Agostino, 7 luglio 2005 – 8 gennaio 2006).

[24] *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, ed. W. Braunfels, Aachen 1965 (cat. exp., Aachen, 26. Juni bis zum 19. September 1965). Sur cette exposition v. aussi l'essai récent de F. Crivello, *Karl der Grosse: Werk und Wirkung (Aquisgrana 1965): dai presupposti ai risultati di una mostra epocale*, in: *Medioevo/Medioevi*, 301–311. *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, I–IV, ed. R. Haussher, Stuttgart 1977 (cat. exp., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 26 März – 5 Juni 1977). L'exposition de Stuttgart célébrait le XXV[e] centenaire de la création du Land Baden-Wurtemberg.

[25] V. à titre d'exemple, les relectures nationalistes de la figure de Charlemagne opérées en France et en Allemagne, analysées par R. Morrissey, *L'empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris 1997, et par K.-F. Werner, *Karl der Grosse oder Charlemagne?*, München 1995.

[26] Pour les références artistiques de l'idéologie fasciste v. F. Haskell, *Botticelli in the Service of Fascism*, in: idem, *The Ephemeral Museum,* 107–127 (sur l'exposition italienne organisée à Londres en 1930).

[27] Gandolfo, *Le celebrazioni*, 441–454. Pour l'exposition sur Ezzelino de Vérone v. *Ezzelini: Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, ed. C. Bertelli, G. Marcadella, Milano 2001 (cat. exp., Bassano del Grappa, Palazzo Bonaguro, 16 settembre 2001 – 6 gennaio 2002).

[28] A propos de la fortune historiographique de Frédéric II v. G. Fortunato, G. Villani, *L'età federiciana: in appendice „La fortuna europea di Federico II"*, Roma 1994.

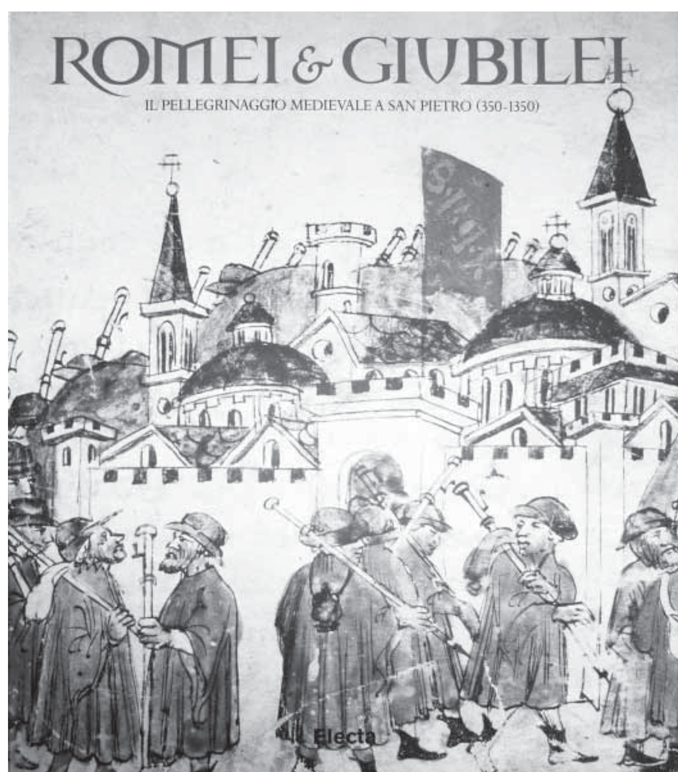



*Fig. 3. Couverture du catalogue de l'exposition Romei e giubilei : il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350) (Rome, 1999-2000)*

s'en convaincre, il suffit de remarquer que le sort de la cour angevine, qui a suivi celle des Hohenstaufen, a été opposé. De leur vivant même et ensuite dans l'historiographie, la provenance étrangère des Angevins fut en effet perçue comme gênante. Comme Caroline Bruzelius l'a fait remarquer, sur le plan artistique, les églises angevines les plus fidèles au style français furent tôt abandonnées à leur destin, alors que, malgré l'importance de la vie culturelle et artistique attachée à leur cour, aucun des Anjou de Naples n'a eu droit à une exposition commémorant la date de sa naissance, de son couronnement ou de sa mort. Cette «négligence» laisse entrevoir une sorte de refus de considérer cette dynastie comme faisant partie de l'histoire du pays.[29] Les considérations exprimées par Caroline Bruzelius en 1999, sont valables encore aujourd'hui. Après cette date, la seule grande exposition consacrée aux Anjou a eu lieu non pas à Naples, mais à Fontevraud: organisée par le conseil général de Maine-et-Loire, correspondant *grosso modo* à l'Anjou, région d'apanage de Charles I[er] depuis 1246, l'exposition portait sur les différentes branches de cette dynastie qui ont régné sur l'Italie méridionale, la Hongrie, la Croatie, la Pologne.[30]

Non spécialement liée à l'exigence de redécouvrir les racines nationales, l'attention récente pour l'histoire médiévale dans les expositions temporaires italiennes, ainsi que le choix des cadres géographiques plus larges, pourraient en revanche être liés à la volonté d'attirer l'attention d'un public plus vaste que celui formé uniquement par les spécialistes et les amateurs de l'art médiéval. Comme nous l'avons vu, la politique des conservateurs des musées et des organisateurs des expositions a visé, dans les dernières décennies, à élargir le public de l'art. Le public de l'art et des expositions temporaires est donc, à l'heure actuelle, un public vaste et varié, pas nécessairement spécialiste d'histoire de l'art, mais ayant une culture générale: il attend de l'exposition non pas uniquement une présentation des objets, mais également une interprétation de l'histoire.[31] Les expositions deviennent donc une occasion, pour les visiteurs, de réfléchir sur des problèmes historiques faisant écho, de manière plus ou moins explicite, à l'actualité. Face à l'importance croissante de la politique internationale dans la vie quotidienne, on assiste ainsi à la multiplication des expositions sur les cultures orientales et sur les échanges qu'elles entretiennent avec le monde occidental.[32] Au sein de cette nouvelle conception des expositions, le Moyen Âge est devenu tout spécialement une période clé pour l'étude de la formation de l'Europe. Toutefois, si à partir des années 60 du XX[e] siècle, l'unificateur de l'Europe avait été surtout identifié en Charlemagne, les expositions italiennes récentes focalisent l'attention sur l'apport des peuples dits «barbares» à la construction de l'« identité culturelle » européenne. Dans ce sens, on rappellera, l'exposition de Brescia, en 2000, *Il futuro dei Longobardi*, qui incarne pleinement cet esprit.[33] L'exposition *Roma e i Barbari*, présentée au Palazzo Grassi de Venise, poursuit cette réflexion: dans l'introduction du catalogue, le curateur de l'exposition Jean-Jacques Aillagon, ancien ministre français de la culture, fait ainsi explicitement référence aux débats dans le Parlement européen sur les racines judéo-chrétiennes de l'Europe, dénonçant l'oubli des apports barbares pour la formation de la culture occidentale. De plus, les migrations vers l'Europe de l'Antiquité tardive sont comparées au déplacement des populations d'aujourd'hui.[34]

---

[29] C. Bruzelius, *Trying to Forget: The Lost Angevin Past of Italy*, in: *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIX[th] International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, ed. W. Reinink, J. Stumpel, Norwell 1999, 735–743. Sur la perception des Angevins dans l'historiographie italienne v. P. Gilli, *L'intégration manquée des Angevins en Italie: le témoignage des historiens*, in: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII[e] et XIV[e] siècle. Actes du colloque international (Rome–Naples, 7–11 novembre 1995)*, Rome–Paris 1998, 11–33.

[30] *L'Europe des Anjou: aventure des princes angevins du XIII[e] au XV[e] siècle*, Paris 2001 (cat. exp. Fontevraud, Abbaye Royale: 15 juin – 16 septembre 2001).

[31] A partir de la dernière décennie du XX[e] siècle, des recherches approfondies ont été menées sur le public des musées. A un niveau international, un ouvrage pionnier sur ce sujet est celui d'E. Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, London 1994. Pour l'Italie v. L. Solima, *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Roma 2000, et le récent recueil d'études *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, ed. A. Bollo, Milano 2008 (au sein duquel l'essai de L. Solima, *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, 65–76, reconstruit l'histoire de la recherche internationale sur le public des musées).

[32] Parmi les expositions récentes, citons par exemple *Venezia e l'Islam: 827–1797*, ed. S. Carboni, Venezia 2007 (cat. exp., Venezia, Palazzo Ducale, 28 luglio – 25 novembre 2007); ed. française: *Venise et l'Orient*, Paris 2007. On remarquera, dans la même ligne de reflexion, la multiplication récente des expositions sur l'art et la culture chinois, parallèlement à l'agrandissement de l'importance politique et économique de la Chine dans les équilibres internationaux. V. à ce propos *Cina: nascita di un impero*, ed. L. Lanciotti, M. Scarpari, Milano 2006 (cat. exp., Roma, Scuderie del Quirinale, 22 settembre 2006 – 28 gennaio 2007), et le projet appelé *La via della seta e la civiltà cinese*, comprenant quatre expositions organisées à la Casa dei Carraresi à Treviso: les deux premières étaient consacrées à *La nascita del celeste Impero* (22 octobre 2005 – 30 avril 2006) et à *Gengis Khan e il Tesoro dei Mongoli* (20 octobre 2007 – 11 mai 2008).

[33] *Il futuro dei Longobardi: l'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, ed. C. Bertelli, G. P. Brogiolo, Milano 2000 (cat. exp., Brescia, Monastero di Santa Giulia, 18 giugno 2000 – 19 novembre 2000). Parmi les nombreuses autres expositions sur les barbares, signalons également *L'oro degli Avari: popolo delle steppe in Europa*, ed. E. A. Arslan, M. Buora, Milano 2000 (cat. exp., Udine, Castello, 28 novembre 2000 – 18 mars 2001). Certains enjeux politiques des expositions sur les Francs et les Lombards sont évoqués par C. Bertelli, *Franchi e Longobardi nelle mostre recenti*, in: *Medioevo/Medioevi*, 455–464.

[34] *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, ed. J.-J. Aillagon, Milano 2008 (cat. exp., Venezia, Palazzo Grassi, 26 gennaio – 20 luglio 2008), 43, et pour le deuxième argument, 51–52: «Comment ne pas considérer que l'Europe, et plus généralement l'Occident […] sont

*L'évolution de la mise en scène et le statut de l'œuvre exposée*

Les transformations récentes des thèmes des expositions ont des conséquences importantes sur le rôle des pièces exposées et sur leur mise en scène. Dans les expositions dont la problématique de base est artistique, l'objet est le protagoniste absolu de l'exposition. Le but du spécialiste qui visite l'exposition est de pouvoir observer de près des œuvres recueillies pour l'occasion et de pouvoir les comparer l'une à l'autre; le public non spécialiste sera attiré par l'opportunité de voir des objets à la valeur artistique reconnue, transportés à grand frais de loin, qu'il n'aura peut-être plus l'occasion de voir personnellement. Au contraire, dans les expositions issues d'une problématique historique, l'objet, appelé à illustrer un phénomène historique, perd inévitablement sa centralité. La preuve de ce phénomène se trouve parfois dans les catalogues mêmes, qui consacrent plus de place aux essais critiques qu'à la description et à l'analyse des objets.[35] Pour une exposition d'histoire, aucun objet original n'est en soi strictement nécessaire. Ensuite, dans ce type d'expositions, il n'y a aucune nécessité d'exposer l'objet d'auteur, car toute copie fidèle d'un objet remplit la fonction de l'original. L'usage de la copie au lieu de l'original est parfois justifié pour des raisons de sécurité: si l'objet ne sert pas à la comparaison sur place avec d'autres œuvres, ni à l'analyse détaillée du style, pourquoi le soumettre alors aux risques potentiels et à la détérioration imperceptible due au déplacement? Dans certaines expositions, alors, où la question centrale est de type historique, les objets sont souvent des copies des originaux. Cet usage s'est affirmé de manière importante en 2003 dans l'exposition, déjà citée, *Il Medioevo europeo di Jacques le Goff*. A cette occasion, beaucoup de copies ont été exposées : parmi celles-ci, celles de la figure de proue d'un navire viking et d'une partie de mât à tête animale, dont les originaux sont conservés à Oslo, celle du parchemin Flateyjarbòk, dont l'original est conservé à Reykjavik, et celle d'une petite statue islandaise en bronze du dieu Thor.[36] En Italie, où un véritable discours critique sur la mise en scène dans les expositions consacrées au Moyen Âge n'a pas encore été mis en place, ce recours aux copies est le seul point qui ait suscité des réactions: Francesco Gandolfo a par exemple critiqué cet usage dans une exposition sur Charlemagne à Rome; Adriano Peroni, en reconnaissant l'utilité didactique des copies et des moulages, a souligné la nécessité de différencier nettement, dans la mise en scène, les oeuvres originales des copies.[37] Dans les expositions à thème historique, à côté des copies, d'autres instruments de communication peuvent jouxter, voir remplacer l'objet. C'est le cas, par exemple, des reproductions photographiques. Toujours dans l'exposition *Il Medioevo europeo di Jacques le Goff*, beaucoup de reproductions photographiques étaient exposées. Celles-ci étaient parfois nécessaires, comme dans le cas des chartes de fondation de l'Université de Prague dont les originaux sont perdus, ou pour la mosaïque du pavement d'Otrante, évidemment intransportable, ou encore pour des objets fragiles, comme les dessins de la cathédrale de Strasbourg des XIII^e^–XIV^e^ siècles.[38] Toutefois, dans l'exposition, des photos reproduisaient également des peintures, comme la toile de Vittore Carpaccio représentant le *Rêve de sainte Ursule* conservée à la Galleria dell'Accademia de Venise, des sculptures, comme les hauts-reliefs du musée de la cathédrale de Ferrare, et des ivoires, comme les échecs du XI^e^ siècle conservés au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France.[39] Maquettes de bâtiments, reconstructions en plastique de villes et de parcours, cartes géographiques, ont également un rôle important dans l'exposition historique, ainsi que les instruments technologiques: en 2000, des films sur les Lombards étaient projetés et discutés dans la section didactique de l'exposition *Il futuro dei Longobardi*, à Brescia.[40] Malgré ces exemples, les expositions récentes ne tendent ni à l'usage des copies, ni à l'utilisation d'instruments technologiques. En général, les organisateurs misent encore sur l'attrait exercé par l'objet original sur le public. Considérons encore une fois l'exposition *Roma e i Barbari* à Venise: la presque totalité des objets exposés sont de précieux originaux. En définitive, l'usage des pièces originales assure un plus grand succès de public.

*Conclusions : quel but pour les expositions sur le Moyen Âge dans l'avenir?*

En conclusion de cet aperçu sur l'évolution récente des expositions temporaires italiennes, il convient de s'interroger sur leur rôle dans la réception de l'art à l'heure actuelle et sur leur impact sur le public. Nous avons vu que leur multiplication est due à de nombreux facteurs politiques, culturels, sociologiques: faisant l'objet d'une large publicité, elles sont de plus en plus intimement liées à une logique économique.[41] Or, des essais récents ont mis en avant les gros risques dérivant de la soumission de l'art et de la culture aux règles de l'économie.[42] Pour les expositions temporaires, le risque consiste surtout dans la banalisation des thèmes: dans certains cas la nécessité d'attirer les visiteurs semble primer sur le but scientifique d'une exposition.[43] La visite des expositions, auparavant considérée comme une activité formatrice et culturelle, est ainsi progressivement assimilée à une pratique relevant de l'industrie du temps libre.

Cependant, la redéfinition des expositions temporaires dégage également de nouvelles potentialités pour ces dernières. Bien conçue, l'exposition d'art, quasiment intégrée dans le système des médias, pourrait devenir une occasion de vulgariser

aujourd'hui exposés à une situation proche de celle vécue par l'Empire romain ? […] cet Occident doit apprendre à faire vivre ensemble, également sur ses territoires, des hommes et des femmes venus d'horizons géographiques, humains, religieux, culturels différents ».

35 Sur le problème du rôle de l'objet dans les expositions d'art et dans les catalogues cf. Gandolfo, *Le celebrazioni*, 449–454.

36 *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, 114–115 (n. 35); 116–117 (n. 36); 152–153 (n. 51); 182–183 (n. 63).

37 Cf. Gandolfo, *op. cit.*, 444 [l'exposition visée est celle organisé aux Musées du Vatican en 2000–2001; cf. *Carlo Magno a Roma*, Roma 2001 (cat. exp., Città del Vaticano, Musei e gallerie pontificie, 2000–2001)]; A. Peroni, *Il Medioevo in mostra tra archeologia arti e storia: alcune considerazioni (e qualche interrogativo)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 465–479, 468.

38 *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, 150–151 (n. 50); 128–129 (n. 41); 132–133 (n. 43).

39 *Ibid.*, 158–159 (n. 53); 138–139 (n. 46); 176–177 (n. 61).

40 Cf. aussi Bertelli, *op. cit.*, 464.

41 V. à ce propos, Dell'Orso, *Altro che musei*, 162–169 (sur les expositions temporaires italiennes en général); Peroni, *op. cit.*, 472–479.

42 Pour le cas italien, le livre de S. Settis, *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002, reste une référence utile dans la description des risques de la soumission de l'art à des règles économiques. V. également à ce propos, Dell'Orso, *op. cit*.

43 Pour des exemples d'expositions de ce type dans des musées anglais et américains, centrées sur les impressionnistes, cf. Schubert, *Museo*, 95. Pour l'Italie, S. Dell'Orso a déjà qualifié l'exposition *I cento capolavori dell'Ermitage* (Roma, Scuderie papali del Quirinale, 22 dicembre 1999 – 11 giugno 2000) d'opération de mass-market, cf. Dell'Orso, *op. cit.*, 163; les puissants enjeux touristiques et économiques liés à certaines expositions des dernières années à Brescia sont soulignés par A. Peroni (*op. cit.*, 475–479).

les dernières connaissances scientifiques auprès d'un public large. En ce qui concerne le Moyen Âge, cette perspective est d'autant plus engageante que des études récentes ont montré qu'il existe un grand décalage entre la perception de l'histoire médiévale et la recherche scientifique.[44] Parfois, certaines lectures superficielles des phénomènes historiques de cette époque se sont imposées pour leur simplicité. C'est la cas de la pyramide féodale: reproduite dans les manuels d'histoire de l'Europe entière, elle brouille la perception de la structure de la société féodale, qu'il faut en revanche imaginer comme formée par des réseaux qui s'entrecroisent.[45] D'autres mythes se sont imposés dans la perception commune du Moyen Âge grâce à l'impression qu'ils exercent sur l'imaginaire. Il suffit de mentionner les nombreux mythes sur la vie dans les châteaux et le cas bien connu du droit de cuissage: bien que les historiens, déjà à partir du XIX^e^ siècle, aient démontré qu'il s'agit d'un impôt féodal sur le mariage, il est encore perçu, dans l'opinion commune, comme l'obligation, pour un vassal, de laisser son seigneur passer la première nuit de noce avec sa femme.[46] À ces malentendus, on peut ajouter les nombreux mythes concernant l'hérésie médiévale. L'historiographie récente a dévoilé les enjeux qui se cachaient derrière les accusations médiévales d'hérésie et a reconstruit les étapes de construction du mythe hérétique au Moyen Âge.[47] Des intérêts commerciaux liées au tourisme dans le sud de la France (qui se proclame encore aujourd'hui «Pays cathare»), ainsi que la résistance des érudits locaux, s'opposent pourtant à l'intégration de ces acquisitions.[48] Des études récentes ont fait remarquer que des mythes, des malentendus ou tout simplement une image trop simplifiée du Moyen Âge peuvent parfois être véhiculés par d'autres médias (cinéma, bande dessinée, etc.).[49] L'exposition temporaire, pourvu qu'elle soit organisée par des spécialistes, pourrait donc contribuer à renouer le contact direct entre les scientifiques et le grand public, relevant le défi de déconstruire des mythes nuisibles à la connaissance de l'histoire et de restituer les phénomènes historiques de manière plus authentique. Des expériences en cette direction existent déjà pour ce qui concerne les autres périodes de l'histoire. C'est le cas, entre autres, de l'exposition sur Lucrèce Borgia qui a eu lieu à Ferrare en 2002.[50] D'après les sources du XVI^e^ siècles, prises au pied de la lettre par certains ouvrages des XIX^e^ et XX^e^ siècles, la fille du pape Alexandre VI aurait été une dame de mœurs dissolues, qui n'hésitait pas à empoisonner ses amants : c'est ainsi, par ailleurs, que Victor Hugo la décrit dans son drame *Lucrèce Borgia*, mis en scène pour la première fois à Paris en 1833. Bien que dès le XIX^e^ siècle, certains historiens aient dévoilé les distorsions opérées dans les descriptions contemporaines de la duchesse d'Este, son charme «négatif» résiste aujourd'hui. L'exposition de Ferrare, en 2002, s'est donc proposé comme but de représenter Lucrèce Borgia telle que les analyses historiques plus lucides et sérieuses nous l'ont restituée, à savoir fille et femme dévouée. Il ne reste qu'à souhaiter que cet exemple courageux, parmi d'autres, soit suivi par les expositions sur le Moyen Âge: à condition qu'elles respectent l'équilibre entre la recherche scientifique et l'intérêt du public, elles pourraient devenir une occasion utile de réflexion sur l'histoire de l'humanité, dans toute sa complexité.

---

[44] G. Sergi, *La rilettura odierna della società medievale: i miti sopravvissuti*, in: *Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa.* Atti del convegno: Torino, 26 e 27 maggio 2000, ed. D. Lupo Jalla et al., Torino 2002, 89–98. Plus en général, sur la perception actuelle du Moyen Âge v. C. Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, Paris 1996 (on fera ici référence à la deuxième édition, Paris 2002).

[45] Cf. A. Brusa, *L'insegnamento del Medioevo nella scuola: problemi, esperienze, valutazioni*, in: *Medioevo reale,* 209–216.

[46] Pour les mythes concernant la vie dans les châteaux et d'autres v. A. A. Settia, *I "rottami del diroccato castello" tra evocazione romantica e credulità popolare*, in: *Medioevo reale*, 67–87, et encore G. Sergi, *op. cit*., 89–98. Sur le droit de cuissage v. notamment A. Boureau, *Le droit de cuissage: la fabrication d'un mythe (XIII^e^–XX^e^ siècles)*, Paris 1995.

[47] *Inventer l'hérésie? Discours polémiques et pouvoirs avant l'Inquisition*, ed. M. Zerner, Nice 1998; U. Brunn, *Des contestataires aux "cathares". Discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l'Inquisition*, Paris 2006. Sur le sujet, je me permets de renvoyer également à mon ouvrage: A. Trivellone, *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout 2009.

[48] Pour l'histoire de l'hérésie comme attrait touristique dans les régions du Sud de la France v. entre autres, Amalvi, *op. cit.*, 178–180. Pour un exemple de la violente résistance des érudits locaux aux nouvelles acquisitions scientifiques v. le volume *Les cathares devant l'histoire. Mélanges offerts à Jean Duvernoy*, ed. M. Aurell, Cahors 2005.

[49] V. à ce propos les nombreux essais sur la perception et la représentation actuelles du Moyen Âge in: *Il Medioevo al passato e al presente* (cf. n. 2 supra), parmi lesquels nous signalons celui de M. Viale Ferrero, *Scenografia*, 651–671, R. Bordone, *Editoria tra Ottocento e Novecento. Fumetto*, 711–735 et G. Gandino, *Il cinema*, 737–755.

[50] Cf. *Lucrezia Borgia*, ed. L. Laureati, Ferrara 2002 (cat. exp., Ferrara, Palazzo Bonacossi, 5 ottobre – 15 dicembre 2002).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST


*Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo. Bari, Pinacoteca provinciale, giugno–dicembre 1975*, ed. P. Belli D'Elia, Bari 1975 (2 ed.: *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, ed. P. Belli D'Elia, Bari 1987).

Amalvi C., *Le goût du Moyen Âge*, Paris 1996 (2. éd., Paris 2002).

Andrisani G., *Alle sorgenti del romanico Puglia XI secolo*, Arte cristiana 63 (1975) 227–236.

*Arnolfo: alle origini del Rinascimento fiorentino*, ed. E. Neri Lusanna, Firenze 2005.

*Arnolfo di Cambio: una rinascita nell'Umbria medievale*, ed. V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005.

Barbavara di Gravellona T., *«Arte lombarda dai Visconti agli Sforza» (Milano 1958)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 253–299.

Bertelli C., *Franchi e Longobardi nelle mostre recenti*, in: *Medioevo/Medioevi*, 455–464.

*Bonifacio VIII e il suo tempo: anno 1300 il primo Giubileo*, ed. M. Righetti Tosti–Croce, Milano 2000.

Bordone R., *Editoria tra Ottocento e Novecento. Fumetto*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, 711–735

Boureau A., *Le droit de cuissage: la fabrication d'un mythe (XIII$^e$–XX$^e$ siècles)*, Paris 1995.

Brunn U., *Des contestataires aux "cathares". Discours de réforme et propagande antihérétique dans les pays du Rhin et de la Meuse avant l'Inquisition*, Paris 2006.

Brusa A., *L'insegnamento del Medioevo nella scuola: problemi, esperienze, valutazioni*, in: *Medioevo reale*, 209–216.

Bruzelius C., *Trying to Forget: The Lost Angevin Past of Italy*, in: *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIX$^{th}$ International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, ed. W. Reinink, J. Stumpel, Norwell 1999, 735–743.

Buttafava R., *Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, Arte cristiana 91 (2003) 456–460.

Camporeale E., *1904, «annus mirabilis» per l'antica arte senese*, in: *Medioevo/Medioevi*, 109–139.

*Capolavori & restauri*, Firenze 1986.

*Carlo Magno a Roma*, Roma 2001.

Cimoli A. C., *Consuntivo lombardo. Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Palazzo reale, Milano aprile–giugno 1958*, in: eadem, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia. 1949/1963*, Milano 2007.

*Cina: nascita di un impero*, ed. L. Lanciotti, M. Scarpari, Milano 2006.

Crivello F., *Karl der Grosse: Werk und Wirkung (Aquisgrana 1965): dai presupposti ai risultati di una mostra epocale*, in: *Medioevo/Medioevi*, 301–311.

Dell'Orso S., *Altro che musei. La questione dei Beni Culturali in Italia*, Roma 2002.

*Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst, Kultur*, I–IV, ed. R. Haussher, Stuttgart 1977.

D'Onofrio M., *Le ragioni della mostra*, in: *I Normanni: popolo d'Europa 1030–1200*, ed. M. D'Onofrio, Venezia 1994, 1–3.

*Duccio: alle origini della pittura senese*, ed. A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi, Cinisello Balsamo 2003.

*Ezzelini: Signori della Marca nel cuore dell'Impero di Federico II*, ed. C. Bertelli, G. Marcadella, Milano 2001.

*Federico e la Sicilia: dalla terra alla corona. Archeologia, architettura e arti della Sicilia in età sveva*, ed. C. A. Di Stefano, A. Cadei, Palermo 1994.

*Federico II e l'Italia: percorsi, luoghi, segni e strumenti*, ed. C. Damiano Fonseca, Roma 1995.

*Federico II: immagine e potere*, ed. M. Stella Calò Mariani, R. Cassano, Venezia 1995.

*Firenze restaura: il laboratorio nel suo quarantennio. Mostra di opere restaurate dalla Soprintendenza alle gallerie sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Giovanni Leone. Firenze, Fortezza da Basso, 18 marzo–4 giugno 1972*, ed. U. Baldini, P. Dal Poggetto, Firenze 1972.

Fortunato G., Villani G., *L'età federiciana: in appendice „La fortuna europea di Federico II"*, Roma 1994.

*Fragmenta picta: affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano. Roma, Castel Sant'Angelo 15 dicembre 1989–18 febbraio 1990*, ed. M. Andaloro et al., Roma 1989.

Gandino G., *Il cinema*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, 737–755.

Gandolfo F., *Le celebrazioni dei personaggi storici attraverso le mostre d'arte medievale*, in: *Medioevo/Medioevi*, 441–454, 448–454.

Gilli P., *L'intégration manquée des Angevins en Italie: le témoignage des historiens*, in: *L'État angevin. Pouvoir, culture et société entre XIII$^e$ et XIV$^e$ siècle. Actes du colloque international (Rome–Naples, 7–11 novembre 1995)*, Rome–Paris 1998, 11–33.

Haskell F., *Botticelli in the Service of Fascism*, in: idem, *The Ephemeral Museum*, 107–127

Haskell F., *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven–London 2000.

Hooper-Greenhill E., *Museums and their Visitors*, London 1994.

*I Normanni: popolo d'Europa 1030–1200*, ed. M. D'Onofrio, Venezia 1994.

*I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, ed. A. Bollo, Milano 2008

*Il futuro dei Longobardi: l'Italia e la costruzione dell'Europa di Carlo Magno*, ed. C. Bertelli, G. P. Brogiolo, Milano 2000.

*Il Medioevo al passato e al presente*, ed. E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004 (*Arti e storia nel Medioevo*, 4).

*Il Medioevo europeo di Jacques Le Goff*, ed. D. Romagnoli, Cinisello Balsamo 2003.

*Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, ed. S. Bodo, Torino 2003.

*Inventer l'hérésie? Discours polémiques et pouvoirs avant l'Inquisition*, ed. M. Zerner, Nice 1998.

*Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, ed. W. Braunfels, Aachen 1965.

Krönig W., *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo, zur Ausstellung in Bari*, Kunstchronik 29 (1976) 93–101.

Labande-Mailfert Y., *Alle sorgenti del romanico: Puglia XI secolo*, Cahiers de civilisation médiévale 18 (1975) 321–324.

*Les cathares devant l'histoire. Mélanges offerts à Jean Duvernoy*, ed. M. Aurell, Cahors 2005.

*L'Europe des Anjou: aventure des princes angevins du XIII$^e$ au XV$^e$ siècle*, Paris 2001.

Levi D., *Il Medioevo in mostra nell'Ottocento: alcuni spunti e riflessioni*, in: *Medioevo/Medioevi*, 1–29, 18–19.

Longhi R., *Mostre e Musei (un avvertimento del 1959)*, L'approdo letterario 8 (1959) 3–22 [réed. in: *Paragone* 235 (1969) 3–23; *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze 1970, 393–414; R. Longhi, *Critica d'arte e buongoverno 1938–1969*, Firenze 1970, 59–74].

*L'oro degli Avari: popolo delle steppe in Europa*, ed. E. A. Arslan, M. Buora, Milano 2000.

*Lucrezia Borgia*, ed. L. Laureati, Ferrara 2002.

Maritano C., *«Gotico e Rinascimento in Piemonte» (1938–1939)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 187–212.

Mazzocchi E., *Quando le cattedrali erano bianche – Lanfranco e Wiligelmo. Mostre sul duomo di Modena dopo il restauro (21 juillet 1984–31 juillet 1985)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 401–422.

*Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni di arte medievale*, ed. E. Castelnuovo, A. Monciatti, Pisa 2008.

*Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa.* Atti del convegno: Torino, 26 e 27 maggio 2000, ed. D. Lupo Jalla et al., Torino 2002.

Monciatti A., *La «Mostra giottesca » del 1937 a Firenze*, in: *Medioevo/Medioevi*, 141–167.

Monciatti A., Piccinini C., *Medioevo in mostra. Note per la storia delle esposizioni d'arte medievale*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, ed. E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2004 (*Arti e storia nel Medioevo*, 4) 811–845.

Morrissey R., *L'empereur à la barbe fleurie. Charlemagne dans la mythologie et l'histoire de France*, Paris 1997.

*Nobiles Officinae: Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert. Kunsthistorisches Museum, 31. März bis 13. Juni 2004*, Wien 2004.

*Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo*, ed. M. Andaloro, Catania 2006.

Pace V., *Dieci secoli di affreschi e mosaici romani. Osservazioni sulla mostra "Fragmenta picta", Roma, Castel Sant'Angelo, dicembre 1989–marzo 1990 e sul suo catalogo*, Bollettino d'arte 76 (1991) 199–207.

Peroni A., *Il Medioevo in mostra tra archeologia arti e storia: alcune considerazioni (e qualche interrogativo)*, in: *Medioevo/Medioevi*, 465–479, 468.

Poulot D., *Une histoire des musées de France. XVIIIe–XXe siècle*, Paris 2005.
*Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*, ed. J.-J. Aillagon, Milano 2008.
*Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350)*, ed. M. D'Onofrio, Milano 1999.
Salvatore M., *In margine alla mostra "Alle sorgenti del Romanico: Puglia XI secolo" (Bari, Pinacoteca Provinciale, giugno–dicembre 1975)*, Archeologia medievale 3 (1976) 479–484.
Schubert K., *Museo. Storia di un'idea*, Milano 2004.
Schubert K., *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present*, London 2000.
Sergi G., *La rilettura odierna della società medievale: i miti sopravvissuti*, in: *Medioevo reale, Medioevo immaginario. Confronti e percorsi culturali tra regioni d'Europa.* Atti del convegno: Torino, 26 e 27 maggio 2000, ed. D. Lupo Jalla et al., Torino 2002, 89–98.
Settia A. A., *I "rottami del diroccato castello" tra evocazione romantica e credulità popolare*, in: *Medioevo reale*, 67–87.
Settis S., *Italia S.p.A. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino 2002.
Solima L., *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Roma 2000.
Solima L., *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, in: *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, ed. A. Bollo, Milano 2008, 65–76.
Tolaini E., *La «Mostra della scultura pisana del Trecento»: Pisa 1946–1947*, in: *Medioevo/Medioevi*, 213–236.
Trivellone A., *L'hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, Turnhout 2009.
*Venezia e l'Islam: 827–1797*, ed. S. Carboni, Venezia 2007 (ed. française: *Venise et l'Orient*, Paris 2007).
Verzar Ch. B., *Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, The Burlington Magazine 135 (1993) 832–833.
Viale Ferrero M., *Scenografia*, in: *Il Medioevo al passato e al presente*, 651–671.
*Wallfahrt kennt keine Grenzen*. Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München vom 28. Juni bis 7. Oktober 1984, red. Th. Raff, München 1984.
Werner K.-F., *Karl der Grosse oder Charlemagne?*, München 1995.
*Wiligelmo e Matilde: l'officina romanica*, ed. A. Calzona, A. C. Quintavalle, Milano 1991.

# Развој изложби посвећених средњем веку у Италији. Публика, теме, сврха

Алесија Тривелоне

У раду се разматрају изложбе посвећене средњовековној уметности у Италији. Како би се приказала рецепција прошлости у Италији током више протеклих деценија и у оквиру различитих политичких система, најпре су анализиране теме изложби. Препознате су различите фазе: у време фашизма поново је откривен Ђото, који се сматра оцем италијанске националне уметности, а од краја Другог светског рата до осамдесетих година XX века приређују се изложбе посвећене уметничкој прошлости појединих области. Тек крајем последње деценије XX века изложбама се обухватају шире теме, националне и европске. Битно се изменио и начин деловања музеја: од деведесетих година XX века организација изложби неретко се поверава приватним установама, што се догађа како у Италији тако и у целој Западној Европи. Изложбе тада постају намењене пре свега публици која плаћа да би их посетила, па зато теме које се на њима представљају првенствено треба да привуку пажњу публике. Истовремено почињу да се приказују и шире историјске теме; због тога се при постављању изложби неретко користе и различите нове технологије. Статус експоната стога зависи од врсте изложбе: док је у оквиру уметничке изложбе најзначајније оригинално дело, на интердисциплинарним изложбама са историјском тематиком једнаку важност имају и копије, модели, макете и видео материјал.